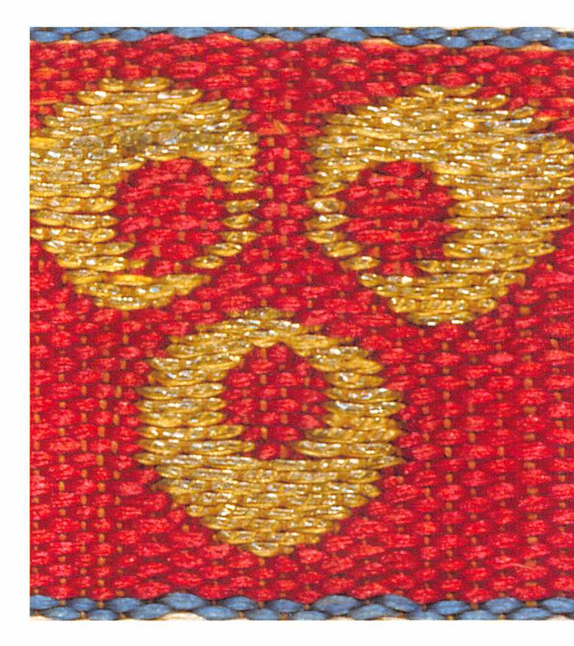

الحرير



كنوز من متحف الفن الاسلامي، قطر



الحرير

القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي الى القرن الثاني عشر الهجري/الثامن عشر الميلادي.

جون تومسون

المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة

يُنشر هذا الكتالوج ليتزامن ومعرض
الحرير والعاج، من القرن الثاني الهجري/الثامن الميلادي الى القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي
كنوز من متحف الفن الاسلامي، قطر
الذي يعقد في فندق شيراتون الدوحة، قطر في الفترة بين ٢٨ فبراير إلى ٢٤ مارس ٢٠٠٤

الكتالوج
النص: جون تومسون
الترجمة والتنسيق للطبعة العربية: محمود هواري
التحرير باللغة العربية: شيرين الحاكم، محمود هواري
مدير المشروع: مايكل فرانسيس
التحرير باللغة الانكليزية: روبرت ووترهاوس، كريستين ديفيس
التصوير: كارول بيلون ونيكولاس ووترهاوس من لونجيڤيتي تكستايل كونزرڤيشن، لندن، مع فيليب بادوك من پي. جيه. غيتس فوتوغرافي م. ض. لندن.
الخارطة: لوكيشن ماپ سيرفيسز، ألدرشوط
التصميم: ميشا أنيكست، لندن
الانتاج: تكستايل أند آرت پابليكيشنز
تنضيد الطباعة العربية: أرابك غرافيكس، لندن
الطباعة: پي. جيه. پرنت، لندن

المعرض
مهندسو المشروع: ماركو پالمييري وموريتسيو سكالتسي
ادارة المشروع: مايكل فرانسيس، تكستايل آرت، لندن
تنسيق المشروع: نيكولاس ووترهاوس، تكستايل آرت، جين ر. آل اسماعيل، بيسي وارد وأليڤر واتسون والمجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث
امين مجموعة السجّاد والمنسوجات: منى آل ساعي
صيانة: لونجيتيستي تكستايل كونزرڤيشن، لندن
البرنامج التربوي: نَغْهَت يوسف، جمعية الفن الاسلامي، جون تومسون، أنتينا أوديو، لندن.

المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ٢٠٠٤
بالتعاون مع جمعية الفن الاسلامي، لندن

فهرسة المكتبة البريطانية في بيانات النشر
يتوفر سجل فهرس لهذا الكتاب من المكتبة البريطانية
ISBN 99921-58-11-5

منشور من قبل المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة

نشرت الطبعة الانكليزية لتتزامن مع هذه الطبعة

المحتويات



تمهيد

طوال الخمسة عشرة قرناً الماضية، شكّل الحرير جزءاً أساسياً من الإرث الثقافي الاسلامي. وتصف المصادر التاريخية الملابس الفخمة والخيام الفاخرة والمدن التي صنعت برمتها من الحرير الذي زُيّن في احيان كثيرة بالمعادن النفيسة، وبَهَرت ألوانه الغنية وجماله المطلق عيون الناس. ولكن حتى ما جاء في المصادر التاريخية من وصف لا يعبّر بصدق عما بدت عليه هذه «القصور المنسوجة» من روعة. يعرض متحف الفن الاسلامي في قطر مجموعة من الألواح المطرزة بخيوط الفضة من المرجح انها استخدمت في الزينة الداخلية لخيمة ملكية لأحد الحكام الالخانيين الذين حكموا ايران وآسيا الوسطى في نهاية القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي. وهذه الألواح هي الوحيدة من نوعها المعروفة من هذه الفترة. كما تتجسّد عظمة البلاط التيموري في سمرقند في نهاية القرن الثامن وأوائل القرن التاسع الهجري/نهاية القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر الميلادي في السجادة الحريرية الوحيدة التي بقيت من تلك الفترة. ومما لا شك فيه ان شخصية هامة للغاية، ربما تيمور لنك نفسه، قد جلس على الرصيعة المركزية في وسط السجادة. فقد اشتهر تيمورلنك بصفته لاعب شطرنج بارع، وهناك رقعة شطرنج مصوّرة أمام الرصيعة، مما يدعو المرء الى التخيّل كم من مباراة شطرنج هامة قد جرت على هذه السجادة فائقة الجمال.

ومما يُلفت النظر هو أن قلّة قليلة من منسوجات الحرير التي صنعت من أجل القصور العظيمة في العالم الاسلامي قد بقيت الى يومنا هذا. ولكن متحف الفن الاسلامي في قطر يشتمل على نماذج من الحرير ضمن مقتنياته تُعبّر عن روائع ماضينا وخيال فنانينا ومهارة النسّاجين والصبّاغين. وأحد النماذج التي احتفظت بحالتها الأصلية ستارة في غاية الجمال مزينة بكتابات وزخارف متشابكة كانت قد زينت جدران قصر الحمراء في غرناطة إبان حكم النصريين في الاندلس في القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي، وقد وصل نَسْجُ المخمل الحريري المقصّب بخيوط الذهب والفضة الى ذروته الفنية في العهد الصفوي في ايران خلال القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي إبان حكم الشاه طهماسب. ويحتوي المتحف على قطعتين من المخمل الحريري بعرض النول يعود اصلها الى المشاغل الملكية. تصوّر القطعة الأولى أميرة واقفة ومرافق راكع، بينما تصوّر القطعة الثانية زوجاً من نساء البلاط في حديقة. وتتضمن المجموعة أيضاً أربع قطع حريرية تعطينا لمحة خاطفة عن أبهة البلاط العثماني. ولعل النسيج المفضل لدي (أنظر التفصيل على الجهة المقابلة) هو لوحة صغيرة وانما يُعد بحق عملاً فنياً رائعاً، وهو منسوج بتقنية "الساميت" من عهد السلطنة التي حكمت الهند من القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي الى القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي. هذه اللوحة، التي من المحتمل انها كانت زينة جدارية، وتصوّر تصميماً متقابلاً مكوناً من طيور متشابكة، هي بمثابة رائعة من روائع التصميم حسب كافة المعايير.

الشيخ سعود بن محمد بن علي آل ثاني
رئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث

مقدمة

تنقسم خيوط النسيج الى اربعة انواع رئيسية هي الحرير والصوف والقطن والكتان. هذا المعرض يركز على الحرير فقط، ولكن ينبغي بادئ ذي بدء أن نتطرّق بايجاز الى الخيوط الثلاثة الأخرى. من البديهي أن نعتقد ان الصوف هو اول خيط استخدمه الانسان في الغزل والحياكة، إلا ان ذلك ليس صحيحاً على الاطلاق، إذ يعود استخدام الكتان كنسيج، وخيوطه تُستَمَد من نبة الكتان، الى حوالي عام ٧٠٠٠ قبل الميلاد. وفي هذه الفترة تقريباً بدأت عملية تأنيس الأغنام. ولكن فروة هذه الأغنام كانت قصيرة الوبر، أشبه بشعر فروة الغزال، بحيث لا يصلح استخدامه في صناعة الأقمشة. ومع مرور الزمن نجح الانسان من خلال عملية استيلاد انتقائية في الحصول على اغنام يكسوها صوف كثيف. وقد عُثر على أول أنسجة صوفية كشواهد أثرية يعود تاريخها الى حوالي عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد. أما القطن. وهو أحد الخيوط الثلاثة الرئيسية المستخدمة في ايامنا. فتاريخه مثير للاهتمام. ويبدو ان بدايات استخدامه نشأت في الهند، حيث عُثر هناك على قطع من منسوجات قطنية يرجع تاريخها الى عام ٢٧٥٠ قبل الميلاد[١]. والقطن الذي استخدم في تلك الفترة جاء من شجرة اسمها «غوسيبيوم اربوريوم» (Gossypium arboreum) وأصلها من الهند، وجنوب الصين وجنوب شرق آسيا[٢]. ولكن من الناحية العملية بقي استعماله مقيداً بالمدة الطويلة التي يستغرقها نضوج حبوب شجرة القطن، فاقتصر قطفه على الظروف المناخية الاستوائية.

وفي القرون الأولى من العهد المسيحي بدأت زراعة نبتة أصغر حجماً وأقصر عمراً تحمل ثمرة القطن تسمى «غوسبيوم هرباكيوم» (Gossypium herbaceum). وحبوب هذه النبتة تنضج بسرعة أكبر، مما جعل نموها سهلاً في النطاقات المناخية الأكثر برودة كالشمالية. ونتيجة لهذا الاكتشاف انتشرت زراعة القطن من نوع «هرباكيوم» واستخدامه، وبحلول القرن الخامس عشر الميلادي كان يُزرع في أنحاء حوض البحر المتوسط وآسيا الوسطى والصين. ومما يثير الدهشة ان الاكتشاف ذاته قد حدث في العالم الجديد، في امريكا الوسطى، في نفس الحقبة تقريباً وتم التوصل إلى النتيجة ذاتها ولكن من خلال استخدام سلالة مختلفة من نبتة القطن. وعندما جرى الاتصال ما بين العالمين القديم والجديد في اواخر القرن الخامس عشر الميلادي اتضح ان انواع القطن القادمة من العالم الجديد ذات جودة أفضل. واليوم، أصبحت جميع انواع القطن تقريباً التي يتم زارعتها لأغراض تجارية هي هجينة من سلالات القطن المنتجة في العالمين القديم والجديد معاً.

لا شك ان تاريخ استخدام الحرير قد بدأ في الصين. وثمة اسطورة موثقة بتفاصيلها تحكي ان عملية الحصول على الخيوط الحريرية من شرنقة دودة (فراشة) القز قد اكتُشفت هناك قبل حوالي اربعة آلاف وخمسمائة عام خلال العصر الحجري المتأخر. إلا انه لدينا الآن معلومات تعيد هذا التاريخ حوالي ألف عام الى الوراء بفضل العثور على قطع من الحرير المنسوج في الحفريات الأثرية الأخيرة في الصين والتي يمكن تأريخها الى حوالي عام ٣٦٥٠ قبل الميلاد[٣].

وعندما اكتشف انه يمكن الحصول على خيوط حريرية من شرنقات تكونت من يرقات دودة القز بقي ذلك سراً مكتوماً. وعلى غرار اكتشافات أخرى كثيرة، فلا بد ان هذا الاكتشاف تم التوصل اليه بطريق الصدفة بفضل تضافر مجموعة من الأحداث. في هذه الحال كان العامل الحاسم هو نوع من الفراش بالتحديد في البرية تنتج يرقات أنواع متعددة من دودة القزّ شرنقات حريرية، إلا انه حتى فترة متأخرة لم يمكن الحصول على خيط حريري متواصل منها. وبينما ان خيط الحرير المستخرج من دودة القز المستولدة تام الاستدارة في مقطعه، كان خيط الحرير المتحدر من أنواع برية عديدة

مسطحاً. وقد سُجلت في الصين منذ قديم الأزل ملاحظة هامة وهي انه اذا تمّ وضع شرنقات هذه السلالة بالتحديد في مياه ساخنة يمكن حل الخيوط الحريرية تماماً والحصول على خيط قد يصل طوله الى كيلومتر تقريباً. وفيما لو تمت المحاولة ذاتها مع شرنقات لأنواع برية من دودة القز فسوف تتشابك الخيوط بحيث لا يمكن حلها بتاتاً. وهكذا، فان الخيوط المستخرجة من شرنقات دودة القز المستولدة كانت قوية للغاية وأمكن نسجها لتصبح قماشاً نظيفاً وشفافاً وفي الوقت نفسه يوفر الدفء عند ارتدائه. وفي البداية، اقتصر استخدام الحرير في الصين على الطبقات العليا من المجتمع، الا انه مع مرور الزمن لم يكن بالامكان التحكم في هذا الامتياز وأصبح ارتداء الحرير شائعاً بين الطبقات الوسطى، ثم غدا الحرير سلعة تجارية وحتى شكلاً من أشكال النقد. ولكن طريقة انتاج الحرير بقيت سراً مكتوماً.

لقد ظهرت العديد من الدراسات تشير الى كيف ومتى تسرّبت معرفة تربية دودة القزّ (القَزَازة) وطريقة حلّ الشرنقات (لفّ الحرير) الى خارج الصين، ولكن ما زال من الصعب متابعة تاريخ تطور الحرير من المصادر التاريخية القليلة المتوفرة. اننا نعرف أن المنسوجات الحريرية قد تم استيرادها وارتداؤها في مناطق غرب آسيا وحوض البحر المتوسط طوال عدة قرون قبل معرفة كيفية انتاج الحرير نفسه. كما نعرف أيضاً انه كانت توجد تجارة نشطة في الحرير الخام، بما انه وُجد في منسوجات ثبت انها صُنعَت في الغرب[٤]. ومنذ ذلك الحين، لا يسعنا سوى الافتراض حول حجم وأهمية هذه التجارة. ولكن من الواضح ان النساجين في الشرق الأدنى، وعلى وجه مؤكد في ايران، استخدموا الخيوط الحريرية المتوافرة حديثاً في التقنيات التي كانت متبعة في تنميق الأقمشة الصوفية. وكانت النتيجة حدوث تطور كبير في تكنولوجيا النسيج. ألا وهو اكتشاف الساميِت. وبفضل تقنية الحياكة الجديدة اصبح بالامكان تنفيذ تصاميم معقدة ذات لُحْمَة وخطوط متعرجة متكررة على طول وعرض القماش (أنظر الكتالوج، رقم ١٥).

وقد انتشرت معرفة القَزَازة، وهي انتاج الحرير الخام بتربية دودة القزّ، باتجاه الشرق الى اليابان وغرباً نحو منطقة حوض تارم في حوالي القرن الثالث او الرابع الميلادي[٥].

ومع حلول القرن السادس الميلادي، كان ارباب الثروة والحكم في الغرب البيزنطي يلهثون وراء الحرير ويتذمرون من تحكم جيرانهم الفرس في الحرير الوارد من الشرق، وهو الوضع الذي تكرر مراراً خلال الألفية التالية. وقد ذكر بروكوبيوس، المؤرخ الذي اشتهر بنقده للحكم البيزنطي، في اكثر الفقرات اقتباساً من كتاباته، ان الامبراطور جُستنيان (حوالي ٥٥٠ ميلادية) قد أخبره بعض الرهبان الهنود اثناء سفرهم في «سريندِيا» (ربما في آسيا الوسطى)، ان الحرير مأخوذ من دودٌ معين، ورغم عدم استطاعتهم احضار الدود معهم فسوف يجلبون البيض الذي يُفقّس منه الدود[٦]. وقد وعدهم جُستنيان بمكافأة كبيرة فيما لو أثبتوا ذلك، وبروكوبيوس يؤكد ان هذا هو ما فعلوه بالتحديد. هذه هي، على الأقل، قصة واحدة تشير الى كيفية وصول القَزَازة الى منطقة حوض المتوسط، وان كان المؤرخ ثيوفانِس ذكر أن رهباناً هنود قد أحضروا البذور من «بلاد السيريس»، اننا لا نعرف بالتأكيد مدى صحة هذه التقارير، ولا سيما ان تربية نوع مُدجّن من دودة القز بصورة ناجحة يتطلب زراعة نوع خاص من شجرة التوت بشكل متزامن، وهو أمر لا يحدث بين ليلة وضحاها. ومن الواضح انه في الوقت الذي وُلد فيه النبي محمد (صلعم)، كانت الأنسجة والألبسة الحريرية متوفرة بشكل واسع في الشرق الأدنى، واعتُبر ارتداء الحرير مظهراً من مظاهر الترف

المرغوبة، وجزاءً ملائماً في الآخرة للصالحين في هذه الدنيا، كما تؤكده آيات القرآن الكريمة التالية:

«اولئك لهم جنت عدن تجري من تَحْتِهم الأنهر يُحَلّونَ فيها من أساوِر من ذهب ويَلبسونَ ثياباً خُضْراً من سُنْدُسٍ واسْتَبرقٍ مُتكئينَ فيها على الأرائكَ نعْمَ الثوابَ وحَسُنَتْ مرتفعاً» (سورة الكهف (١٨)، الآية ٣١).

«ان الله يُدْخِلُ الذين آمنوا وعملوا الصلحات جنتُ تجري من تحتها الأنهرُ يُحَلّون فيها من أساورَ من ذهب ولُؤْلؤاً ولِبَاسُهُم فيها حَرِيرٌ» (سورة الحج (٢٢)، الآية ٢٣).

«جنتٌ عَـدْنٍ يدخلونها يُحَلّون فيها من أساورَ من ذهبٍ ولؤلؤاً ولباسهم فيها حريرٌ (سورة فاطر (٣٥)، الآية ٣٣).

«عليَهم ثيابُ خُضرٌ وإستَبَرقٌ وحُلُّوا أسَاورَ مِن فَضةٍ وسَقَاهم رَبُهُم شَرَاباً طَهُوراً» (سورة الإنسان (٧٦)، الآية ٢١).

من الواضح ايضاً انه في المجتمع الاسلامي المبكّر اذا ارتدى المرء ثياباً من الحرير لاعتُبرَ ذلك علامة على حب الذات، والشهوانية وحب الممتلكات الدنيوية. فبينما لا ينص القرآن الكريم على أي تحريم بشكل خاص لارتداء الحرير فان التقاليد المتناقلة شفهياً تشجب هذه الممارسة باعتبارها منافية للمبادئ الاسلامية التي تدعو الى البساطة والزهد والتقشف الشخصي. فضلاً عن ذلك، فان التأنُق مسموح به للنساء ولكنه اعتُبر غير لائق وفيه شيء من التأنث للرجال. وتَنهى التقاليد الشفهية وفقاً لذلك، عن ارتداء الحرير من قبل الرجال وليس من قبل النساء. وفي حين ان هذا التحريم ظل متواجداً في وجدان المسلمين عموماً، إلا أنه تم تجاهله تكراراً، والمؤمن ذو الضمير الحي صار بامكانه ارتداء الحرير وتجنّب التحريم باستخدام الأقمشة المنسوجة من خليط الحرير والقطن. وغَنيٌّ عن القول ان مختلف مذاهب السُّنَة الاسلامية تختلف فيما بينها بشأن تفسيرها المفصّل لهذا التحريم، مثلاً الاجابة على السؤال: هل يُسمح بالجلوس على أثاث من الحرير أم لا؟

وقد ترافق انتشار القَزَازة مع أحْدَث ما توصل اليه التطور في تقنية نسج الحرير الايراني. وتجدر الاشارة الى ان الصيغة التي سادت بلاط ملوك ايران الساسانية خلال القرن السادس الميلادي كانت للأقمشة الحريرية المزينة بتصاميم قوامها الجامات المستديرة المتكررة، وكل جامة محاطة بحاشية تشبه عقداً من اللؤلؤ وتحتوي في داخلها على صورة حيوان واحد او زوج من الحيوانات المتقابلة. ويبد انه عندما تعلّم النسّاجون التقنية الجديدة اقتبسوا معها الجامات المستديرة المنفذّة بالأسلوب الساساني. ونتيجة لذلك، شاع الاسلوب الساساني من الأندلس غرباً، ومروراً بالامبراطورية البيزنطية والديار الاسلامية، ووصل حتى الصين شرقاً. وما التقليد في الصين للتصاميم الزخرفية السائدة في البلاط الساساني الا دليل يشهد على أن ايران كان هي الرائدة في سوق المنسوجات الحريرية في بداية القرن السابع الميلادي، فضلاً عن التأثير الساساني المباشر في اعقاب وصول بقايا العائلة المالكة الساسانية الى بلاط سلالة تانغ هرباً من الفاتحين العرب.

وفي الصين، باعتارها منبع الحرير، تبنّى النسّاجون بسرعة فائقة التقنية الجديدة وأتقنوها واستطاعوا طوال القرون التالية ملائمة تصاميمهم الزخرفية لاحتياجات الأسواق الاسلامية. ولقد ترك اسلوب الجامات الساساني، الذي انتشر في جميع الاصقاع مع انتشار مهارات نسج الحرير،

تأثيراً كبيراً للغاية دام طوال قرون عديدة. وسليل مباشر لهذا الأسلوب نجده في لوحات الحرير التابعة لخيمة والواردة في هذا الكتالوج (رقم ١٩)، وهي مزينة بجامات كبيرة تحوي في داخلها ازواجاً من الطيور المتقابلة. وهناك صدى أبعد قليلاً لهذا الأسلوب يتجسّدعلى قطعة النسيج الاسبانية التي تحمل أسوداً متقابلة (رقم ٢) وأيضاً على قطعة الحرير الهندي المزينة بوحوش خرافية متقابلة (رقم ١٦).

واصلت تقنية نسج الحرير تطورها وفي حوالي عام ٣٩٠ هجرية / ١٠٠٠ ميلادية طرأ تطور اضافي أدى الى ظهور نسيج يدعى الآن باسم «اللمباس»، وهوم خليط من نسيجين مختلفين. وقد حل نسيج اللمباس محل «الساميت» تدريجياً في انتاج أجود انواع الحرير. هذه الأنواع من أقمشة الحرير كانت ثمينة للغاية، أسوة بالأقمشة الحريرية المعقدة من العصور المبكرة. وهي غالباً ما كانت تظهر في قوائم الهدايا التي تبادلها الحكام. وقد حُفظَ العديد من المنسجات الحريرية المبكرة بفضل استخدامها في اوروبا المسيحية سواءً لتغليف القطع المقدسة او في الأثواب الكَنَسيّة. وهناك عامل اضافي زاد من قيمة هذه الأقمشة، وان كان ليس بجديد تقنياً، وهو اثراؤها بنسج خيوط من الذهب اللامع فيها. وقد أُنتجت هذه الخيوط الذهبية بطرق مختلفة: إما على شكل رقائق معدنية (من الذهب او الفضة المذهّبة)، أو أشرطة معدنية ملفوفة حول خيوط (عادة من الحرير)، أو أشرطة من الورق المذهّب او الجلد الملفوف حول خيط. وفي العصور الوسطى، أُطلق على هذا النوع من النسيج تسمية «القماش الذهبي». وهناك نماذج معروفة لدينا قد نُسِجَت في ايران وآسيا الوسطى قبل اجتياح المغول. وهي نماذج قليلة العدد، من بينها قطع تتميز بجمال فائق وتقنية في غاية الدقة. وعلى اثر اجتياح المغول، بقيادة جنكيز خان، منطقة الشرق الأدنى، وهي منطقة حضرية زراعية واسلامية بشكل رئيسي، ازداد الطلب على القماش الذهبي ازدياداً ملحوظاً. وتنحدر قيم وتقاليد المغول، رغم ان أغلبها غير مدوّن، من ثقافة البدو الرحل التي تعود اصلوها الى عصور ما قبل التاريخ. وتدل الحفريات الأثرية في مدافن البدو الأغنياء التي تعود الى زمن السكيتيين الى انهم اعتادوا ارتداء حليات ذهبية مُخَيّطة على ثيابهم الخارجية. وهكذا، أصبح القماش الذهبي بالنسبة للمغول استمراراً لذلك التقليد. فقد كان هذا القماش خفيفاً، قابلاً للحَمْل، قيّماً للغاية ومتألقاً بلمعانه الذهبي. والسترة المغولية الواردة في الكتالوج (رقم ١٨) هي نموذج مثالي، وبالرغم من أنها قد تكون باهتة اللون الى حد ما نتيجة لدفنها، إلا انه بوضعها في ظروف ضوئية معينة سنجدها دليلاً مبهراً على روعة الألبسة التي صُنعت.

ان شغف المغول بالقماش الذهبي الذي أطلقوا عليه اسم «نسج»، يعتبر فاتحة فصل مدهش في تاريخ صناعة النسيج، فصلٌ أثار مقداراً كبيراً من البلبلة والصعوبة، ولكنه أُثْرِيَ مؤخراً بالأبحاث التاريخية الفذة لكل من توماس آلسين والابحاث الموازية التي اجراها خبراء المنسوجات على المواد التي توفرت مؤخراً من التيبت ومصادر أخرى[٧]. وفي أوقات الحرب بين المجتمعات الحضرية جرت العادة ان يستولى الجيش المنتصر على الممتلكات القيمة التي يسهل حملها، ويأسر النساء والأطفال ويجعلهم محظيات وعبيداً على التوالي، ويقتاد الحرفيين المهرة الى الخدمة الاجبارية. وقد أدى وَلَع المغول بالقماش الذهبي وسعيهم ورائه الى نقلهم النسّاجين المهرة من المناطق التي احتلوها واجبارهم إياهم على العمل في مشاغل تحت سيطرتهم. وهكذا، فقد فُرِضَ على النساجين الذي اتبعوا شتى أساليب التصميم الزخرفي والتقنيات على العمل سويةً. وقد نتج عن ذلك اندماج رائع

لأساليب وتقنيات متعددة، ولا سيما التقاليد الصينية وتلك السائدة في ايران وآسيا الوسطى. ولزيادة الأمور تعقيداً اصبحت «الأقمشة التتارية» شائعة ومرغوبة الى درجة انه تم تقليدها في مراكز انتاج النسيج في الغرب، كايطاليا مثلاً. وهناك نموذج نمطي لهذا الدمج في الأساليب نجده في اللوحات الفاخرة الواردة هنا (رقم ١٩)، والتي من المرجح انها كانت جزءاً من زينة داخلية لخيمة مغولية فخمة. ويتجسّد فيها دمج أسلوب الجامات الساساني ذات رسم الطيور المتقابلة مع لفائف زهور



إعادة تصوُّر اللوحات (الكتالوج، رقم ١٩) كما تم إستخدمها في الزينة الداخلية لخيمة

الفاوانيا والتنانين الصينية الطراز. ويزين الطرف الأعلى «حاشية من اللؤلؤ»، مستمدة أساساً من الفن الساساني - الايراني، وان كان قد تمّ محاكاتها في المنسوجات الصينية.

ثم تبنّى الالخانيون، حكام ايران المغول (حكموا من ٦٥٤ هجرية/١٢٥٦ ميلادية - ٧٣٦ هجرية/١٣٣٥ ميلادية)، في نهاية الأمر، حضارة الشعوب التي أخضعوها. ولعل تاريخ صناعة النسيج في هذه الفترة يشوبه الغموض، والى الآن لا يمكن فصله عن تاريخ المنسوجات التي صنعت إبان الحكم المغولي الموسع.

وفي نهاية هذه الفترة تم انتاج عدد من المخطوطات المزودة برسومات توضيحية تصوّر استخدام - على ما يبدو - السجّاد المعقود. وتصاميم هذا السجّاد على العموم صغيرة نسبياً وتتكرر على الخلفية كالأرضية المغطاة بالبلاط. ونجد اسلوباً مماثلاً في عدد من النماذج الباقية في تركيا لما عُرِف باسم «السجّاد السلجوقي»[٨]، وفي السجّاد الأندلسي الذي يعود الى نهاية القرن الثامن الهجري/نهاية القرن الرابع عشر والقرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي[٩]. ولم تصل الينا أية نماذج فارسية من هذه الفترة، الا ان السجادة الواردة في هذا الكتالوج (رقم ٢٠) هي قريبة في

اسلوبها. ويمكن تأريخ هذه السجادة الى نهاية القرن الثامن الهجري/نهاية القرن الرابع عشر الميلادي، وتتميز بكونها أقدم سجادة معقودة (عدا عن بعض الشواهد الأثرية) معروفة لنا من السياق الحاضري لكل من ايران وآسيا الوسطى.

وفي الوقت الذي كان فيه تيمورلنك، القائد العسكري المغولي - التركي، منهمكاً في بناء امبراطوريته، قام بتبنّي سياسة أسلافه في أخذ الحرفيين المهرة من المناطق التي احتلها واستقدامهم الى عاصمته سمرقند. وبهذه الطريقة أرسى دعائم حضارة فارسية الأصل في آسيا الوسطى أدّت الى ازدهار الفنون في القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي، والتاريخ اللاحق لبعض هؤلاء الحرفيين الذين عملوا في خدمة تيمورلنك معروف لدينا، حيث تم اطلاق سراحهم من قبل حفيده أُلُغ بك في ٨١٤ هجرية/١٤١١ ميلادية، وتوجهوا على أثره للعمل في البلاط العثماني في بورصة. والأمر المثير للحيرة هو انه على الرغم من استقدام العديد من الحرفيين الى سمرقند، لم يصل الينا سوى عدد قليل جداً من المنسوجات التي صنعت هناك في زمن حكم تيمورلنك، او في هَراة، عاصمة خلفائه.

من المغري الافتراض ان عمال النسيج المطلق سراحهم والذين توجهوا للبحث عن عمل في بورصة قد نقلوا معهم المهارات التي تعلموها في آسيا الوسطى، مثلما نعرف عن صناع الخزف. وقد تطورت بورصة، انطلاقاً من مكانتها كمركز مزدهر لتجارة الحرير، وسرعان ما أصبحت مدينة رئيسية لنسج الحرير. وتشير المصادر التاريخية الى ان منسوجات بورصة الحريرية تم انتاجها في نهاية القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي وبداية القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي، إلا ان التطور الكبير الذي شهدته صناعة المنسوجات الحريرية قد حلّ في النصف الثاني من القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي. ويُذكر انه في نهاية ذلك القرن، كانت بورصة تحوي اكثر من ألف نول[١٠]. ومن المحتمل أيضاً ان يكون النسّاجون الذين أُحضروا من مشاغل أُلُغ بك السابقة قد أدخلوا عنصر «النقاط الثلاثية» الزخرفي (انظر ارقام ٣، ٥)، الذي أصبح يشكل سمة بارزة في المنسوجات العثمانية والفنون الزخرفية في نهاية القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي والقرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي.

واستمرت أهمية بورصة كمركز لتجارة الحرير الخام خلال القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي والى ما بعد ذلك أيضاً. وهذه الحقيقة التاريخية تطرح تساؤلات حول مدى صحة رواية المؤرخ بروكوبيوس عن كيفية وصول القزازة الى بيزنطة. والنقطة الأساسية هنا هي انه على الرغم من أن القزازة كانت شائعة في الأناضول وسوريا، فقد اعتمدت صناعة المنسوجات الحريرية البيزنطية والعثمانية على حد سواء على استيراد الحرير من المقاطعات الايرانية على ساحل بحر قزوين، التي كانت تنتج اجود انواع الحرير[١٢]. وفي محاولة لالحاق ضرر بالاقتصاد الصفوي الناشئ في ايران (٩٠٧هـ/١٥٠١م - ١١٣٥هـ/١٧٢٢م)، فرض السلطان العثماني سليم الأول في ٩٢٤ هجرية/ ١٥١٨ ميلادية حصاراً على تجارة الحرير من ايران الى المناطق التي كانت تحت سيطرته. وكانت النتيجة انه ألحق الضرر باقتصاده هو اكثر مما ألحقه باقتصاد اعدائه. ورُفِعَ الحصار على يدي خليفته السلطان سليمان القانوني في ٩٢٧ هجرية / ١٥٢٠ ميلادية[١٣].

وقد نال الحرير التركي المنسوج، ولا سيما المخمل، شهرة يُحْسَد عليها وحظي بسوق للتصدير دون عناء على الرغم من المنافسة الشرسة التي لاقاها من ايطاليا. وتُعتبر روسيا احد المستهلكين

الرئيسيين، حيث تبقّى فيها بعضٌ من أفخر النماذج كالثياب الكَنَسيّة وأغطية الأثاث وكسوة الخيل. وبالنظر الى العدد الهائل والتنوّع الكبير والجودة الرائعة للمنسوجات الحريرية المخملية العثمانية المتبقية، فانه من المثير للعجب ان نسج السجّاد الحريري، على ما يبدو، كان مجهولاً للعثمانيين ما قبل الفترة الأخيرة، على الرغم من ممارسته على أعلى المستويات في ايران، وفي الهند ومصر واسبانيا الى حد ما. وهنالك ايضاً تساؤلات حول العدد القليل الباقي من اللوحات الحريرية الموشاة المنسوبة الى الأنوال العثمانية. فهذه المنسوجات ليست غير مألوفة وحسب، بل ان الوانها وتقنيتها (ناهيك عن تصميمها) تطابق الفارسية. وأفضل نموذج معروف لنا هي قطعة نسيج موجودة في متحف النسيج في واشنطن[١٤]. والأساس الذي يرتكز عليه نَسْبُ هذه القطعة الى مصدر عثماني هو كونها تشبه من حيث شكلها مخملاً، من المؤكد انه عثماني الأصل، موجوداً في متحف البيناكي في اثينا[١٥]، واحتواء زخرفتها على زهرة ياقوتية محوّرة ومنفذة بأسلوب عثماني. وهناك نموذج سجّله آغا أغلو في حرم الامام علي في النجف وصنّفه دون ادنى شك على انه فارسي، على الرغم من وجود ازهار التوليب والقرنفل المحوّرة عليه[١٦]. فوجود تصاميم التوليب والقرنفل وغيرها من الأزهار لم يُعرف بشيوعه كما في الزخرفة الصفوية العثمانية وان كان ليس بنفس القدر من التكرار والتنوع. يظهر التوليب، على سبيل المثال، على حاشية قطعة من الحرير الموشى من المحتمل أنها صُنعَت في قاشان بأمر من الملك البولندي سيغيسموند الثالث ڤاسا عام ١٠١١ هجرية/١٦٠٢ ميلادية[١٧]. وفي غياب دلائل قاطعة تشير الى عكس ذلك، فانه يبدو لي ان قطع حرير الكليم ذي السداة المشتركة، كالقطعة رقم ١١، ينبغي ان تُصَنّف على انها فارسية.

وتشهد هذه القطعة من نسيج كليم الحرير (رقم ١١) على التبادل المُثري الكبير للتصاميم بين الصين والعالم الاسلامي الذي بدأ في عصر سلالة تانغ (حكمت من ٦١٨ ميلادية - ٢٩٥ هجرية/٩٠٨ ميلادية)، ما يهمنا هنا هو حركة التبادل من الشرق باتجاه الغرب، التي جاءت على موجات عدة. وأهمها هي العلاقة التي توطدت ما بين الصين وايران إبان ما اصطلح على تسميته بـ«السلام المغولي» حينما برز التأثير الصيني في فن التصوير، واللباس، والخزف، ومختلف الفنون الزخرفية عامةً. وفي هذه الفترة بالذات أُدخلَ كل من التنّين، والعنقاء وزهرة اللوتس باعتبارها رموزاً للملكية ثم سرعان ما اصبحت شائعة. واستمرت الواردات الصينية - كالخزف والمنسوجات، وورنيش اللك والتصاوير - في التدفق الى ايران وآسيا الوسطى، حيث لعبت دوراً هاماً في نقل التصاميم الفنية. وفي نهاية القرن الثامن والقرن التاسع الهجري/نهاية القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر الميلادي، في الوقت الذي جرى فيه تبادل السفراء ما بين الصين والبلاط التيموري، شهدت الفنون في ايران وآسيا الوسطى موجة عارمة أخرى من التأثيرات الصينية[١٨]، وتتسم هذه المرحلة بظهور مفردات زخرفية تتمثل بمختلف الطيور والحيوانات، خرافية كانت أم حقيقية، أقدم النماذج المؤرخة يعود الى ثلاثينات القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي، ويستمر هذا الأسلوب حتى نهاية القرن. ولم يكن للبلاط التيموري مثيل في القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي في رعايته للفنون، الى حد أنه اصبح مثالاً يقتدى من قبل الحكام الآخرين. وهكذا، امتدت الأساليب الفنية السائدة في هَراة الى المراكز الأخرى، بما فيها تبريز، التي سرعان ما اصبحت المدينة الرئيسية للسلالة الصفوية. ومما أعطى دفعاً جديداً للتصاميم الفنية التيمورية في الأسلوب الصفوي الناشئ هو سقوط هَراة، عاصمة التيموريين، في أيدي الجيش الصفوي في

٩١٦ هجرية/١٥١٠ ميلادية. وحسب التقليد المتبّع، استُقدم الصناع من هَراة الى تبريز لتوظيف مهاراتهم في العمل لصالح اسيادهم الجدد. ونتيجة لذلك، أرسى «اسلوب الحيوانات» التيموري دعائمه في الفن الصفوي ليصبح من أهم سماته المميزة، وتشكل لوحة حرير الكليم (رقم ١١) نموذجاً ممتازاً لهذا التطور.

وقد استمر «اسلوب الحيوانات» الصفوي المبكّر طوال معظم القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي حتى حكم الشاه عباس الأول (٩٩٦ هجرية/١٥٨٧ ميلادية ـ ١٠٣٩ هجرية/١٦٢٩ ميلادية)، الذي كان يفضل أساساً اكثر بساطة «خالياً من الحيوانات»، كما في القطعة رقم ١٤. واذا صحّ التعميم فان ذلك ينطبق على الذوق العثماني، فعندما تم اعتقال الحرفيين الفرس واحضارهم للعمل في استانبول، استمروا في ادراج الحيوانات في تصاميمهم ولكن ليس لفترة طويلة. وسرعان ما اختفت الحيوانات من مفردات الزخرفة العثمانية. وقد كان ادخال الحيوانات في التصاميم الفارسية أمراً غريباً باعتبار التحريم الاسلامي لتصوير المخلوقات الحية. في هذا الصدد، يمكن ابداء ملاحظتين: الأولى هي أن التحريم طُبّقَ عادة فيما يتعلق بالزخارف المعمارية والأعمال الفنية المخصصة لأغراض دينية، كالمسجد ودار القرآن، بينما ساد توجهاً اكثر ليناً في زخارف المساحات والتحف المصنوعة للاستعمال الخاص. الثانية هي انه على الرغم من تزيين العديد من الأشياء «بأسلوب الحيوانات»، إلا انه لا يعطي شعوراً بأننا نشهد صورة للطبيعة. فمعظم الحيوانات هي عبارة عن مخلوقات خرافية تنتمي الى عالم خيالي آخر. وتوجيه تهمة الوثنية تجاه هذه التصاميم لهو غاية في السخف. هذا الجدل ينطبق بدرجة أقل على قطعتي المخمل الفارسيتين اللتين تحملان تصاوير حية (رقمي ٧ و٨). ولكن تجدر الاشارة الى انها أجسام حية خيالية وليست تمثيلاً حقيقياً للحياة، انها مجرد عناصر فنية منفذة بأسلوب جميل تثير الاعجاب. وهو ما يبعث فينا الشعور بأننا ننظر الى شيء ينتمي الى عالم الخيال.

والاجابة على السؤال فيما اذا كانت هذه التصاميم تلبي المتطلبات الصارمة لأشد تفسيرات السنة الاسلامية ينبغي ان تستند الى عناصر العالم الحقيقي التي أسهمت في انتاجها بهذه الصورة.

ففي جميع الأحوال، نحن بصدد قطع صُنعت من قبل أمهر الحرفيين في عصرهم مستخدمين أغلى المواد. كانت مثل هذه المنسوجات والسجاجيد قطعاً ذات قيمة عالية والأثرياء جداً من الناس وحدهم استطاعوا اقتنائها، ويبدو بعضها انه قد صُنعَ خصيصاً لاستخدام الملوك. هؤلاء الناس الذين كان بمقدورهم حيازتها انتموا عموماً الى الشرائح العليا من المجتمع، كان هؤلاء روّاد الذوق والأزياء. واذا راقَ لهم اقتناء منسوجات تحمل تصاوير حية لاستخدامهم الشخصي فمن الذي كان ليخالفهم؟ ولكن عندما تعلق الأمر بالشؤون العامة، كقطعة النسيج المعروضة هنا (رقم ٩)، التي من المحتمل ان الشاه عباس الأول قد أمر بصناعتها كهدية لحرم الامام علي، فان القواعد الأخلاقية للاحتشام والتحفّظ المعمول بها قد سادت، مما أدى الى غياب أي مخلوق من الزخرفة.

السجاجيد والمنسوجات المعروضة هنا تعطينا لمحة خاطفة عن عالم لعب فيه النسيج دوراً هاماً للغاية. والقيمة العالية للمنسوجات جعلتها محبذة كهدايا، وكانت عادة اهداء الأثواب كخلع من الحكام عبارة عن وسيلة للحفاظ على استقرار النظام الاجتماعي، نظراً لأنه في هذه المجتمعات كان نمط لباس المرء يعكس مرتبته الاجتماعية. المنسوجات من فئة الجودة التي نراها هنا، كانت نادرة وثمينة للغاية وقت صُنعها. والآن، ومع مرور الزمن، اصبحت هذه المنسوجات عبارة عن وثائق في غاية الندرة. بل ان بعضها لا يوجد له مثيل على الاطلاق.


روسيا
بولندا
رومانيا
البندقية
ايطاليا
البحر الأسود
اسطنبول
القفقاس
بحر قزوين
اسبانيا
غرناطة
قرطبة
بورصة
تركيا
الأناضول
سمرقند
الصين
تارم
باسن
تبريز
البحر الأبيض المتوسط
تونس
سوريا
دمشق
النجف
بغداد
قاشان
إيران
هراة
التيبت
القدس
العراق
اصفهان
دلهي
جايپور
مصر
الهند



١ ستارة مُزيّنة بكتابات

الكتابات:

على لوحة صفراء مستطيلة الشكل نقشت كتابة (تقرأ بالمرآة في شكل معكوس) نصّها: «الملك للّه وحده». وعلى كلا طرفي اللوحة نقشت باللون الأصفر على خلفية زرقاء الكتابة: «العزة للّه». وتحت صف الأقواس على أحد طرفي اللوحة نقشت باللون الأبيض على خلفية حمراء الكتابة: «ولا غالب إلا اللّه»، وهو شعار النصريين في الأندلس. وتحتها كتابة أخرى باللون الأصفر، نصها: «اليمن». وفي وسط اللوحة نُقشت باللون الأبيض على خلفية زرقاء كتابة (تقرأ بالمرآة في شكل معكوس): «العافية»، وفوقها كتابة (تقرأ بالمرآة في شكل معكوس): «البركة». وفي شريط ضيق متعامد على كلا طرفي اللوحة الوسطى نقشت باللون الأبيض على خلفية زرقاء كتابة نصها: «العظمة لله وحده».

تتكون هذه الستارة من ست قطع. وثمة لوحة كاملة في الجهة اليسرى ولوحة أخرى مماثلة في الجهة اليمنى تتضمن خطأ مكرراً، يمكن رؤيته جيداً في الجهة السفلى حيث المستطيلات الصفراء أقصر في الجهة اليمنى مما هي عليه في الجهة اليسرى. وتعويضاً لما فُقد من الطول أضيفت لوحة أخرى خلفيتها زرقاء في أعلى الجهة اليمنى. وتربط بين اللوحتين الرئيسيتين لوحة ضيقة في الوسط خيّطت في شكل مقلوب نسبة الى باقي الستارة، وأضيفت قطعة أخرى غير متجانسة الى كلا الطرفين.

وللوهلة الأولى تبدو هذه الستارة مشابهة جداً للستارة المحفوظة في متحف كليفلاند الى درجة يمكن اعتبارهما زوجاً متماثلاً الى حد ما[١٩]، لكن بعد امعان النظر فيها نجد اختلافات طفيفة واضحة مثيرة بحد ذاتها. لِنَنْظُر، على سبيل المثال، الى المربعات الصفراء في المساحة الرئيسية التي تحتوي على الكتابات. في ستارة كليفلاند تُقرأ جميع الكتابات على نفس الجهة، مما يتطلب مهارة فائقة من قبل الصانع (نقشبند) الذي يعد نموذج أو خطة الحياكة التي يشرف بموجبها على عملية النسيج. ومن جهة أخرى، فان فن كتابة الخط في ستارة كليفلاند قد نفذ بمهارة أقل. ويبدو ان كلتا الستارتين اعتمدتا على نفس الرسم النموذجي، الذي تُرجم الى النقش المطلوب على أيدي نقشبنديّين ذوي مهارات مختلفة وربما عملاً في مشغلين منفردين.

ان التناغم في تصميم هاتين الستارتين مع الفن الزخرفي في قصر الحمراء وغيره من العمائر النصرية في الأندلس واضح للغاية، ولا شك في انهما صنعتا بما يتناسب مع النمط الزخرفي السائد في تلك الحقبة.



حرير "اللمباس"
الأندلس، العهد النصري، القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي
المقاييس: ٣٨٣ x ٢٦٨ سم، ست لوحات متصلة
رقم السجل: TE.06.99

Silk lampas
Nasrid Spain, 15th century
383 x 270 cm, six joined panels
TE.06.99











٢ أسدان رمزيان متقابلان

كان تصميم هذا النسيج شائعاً للغاية وظهرت منه خمسة أصناف على الأقل، حُفظت منها، بما في ذلك جميع الأصناف، اكثر من خمس وثلاثين قطعة [٢٠]. وفي الجمعية الهسبانية الأمريكية في نيويورك تم وصل العديد من قطع النسيج المتشابهة مع بعضها البعض بدقة متناهية لتشكل لوحة واحدة كبيرة تكفي لتغطية حائط بأكمله. ونظام الألوان مماثل في جميع القطع، غير ان جزءاً منها ذا ارضية خضراء داكنة وأوراق قرمزية. وفي هذا النموذج، الأرضية مزينة بوحدات متكررة من عنصر زخرفي مكوّن من اسدين رمزيين متقابلين باللون الأصفر. وقد تمّ وضع الأسدين في صفوف افقية متوازنة تحت قوس مؤلف من جذعين منحنيين باللون الأخضر الداكن يلتفان الى الخلف وينتهيان في هيئة ورقة مكونة من أربعة نتوءات على شكل اصابع اليد. ويبدو ان أصل هذه الورقة المفصصة مُستمد بشكل واعٍ من أسلوب الزخرفة الذي وصل الى الأندلس من الشرق بعد المذبحة التي طالت عائلة الخلفاء الأمويين في دمشق في ١٣٢هجرية/٧٥٠ ميلادية، وتأسيس السلالة الاسلامية الأولى في الأندلس. وقد وصل هذا الأسلوب ذروة ازدهاره في القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي، ويمكن رؤيته اليوم في زخارف الجامع الكبير في قرطبة، حيث تظهر الأوراق المحورة (وهي في الأصل زوج من الأجنحة) كنمط نموذجي في زخارفه. ويُعَدّ استخدام هذا العنصر الزخرفي بحد ذاته اشارة مقصودة للنظام الزخرفي السائد في العمارة الأموية، وخاصة في قبة الصخرة في القدس، التي تستمد بعض عناصرها الزخرفية من الفن الساساني ـ الفارسي ما قبل الاسلام.

من المحتمل ان صنع المنسوجات، كالنسيج المعروض هنا، تم من قبل النساجين المسلمين لتصديرها الى السوق المسيحية وان الأُسود الرمزية هي اشارة الى شعار مملكة ليون ـ قشتالة.

حرير "اللمباس"
اسبانيا، نهاية القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي
المقاييس: ٦٨,٥ X ٤٠ سم، (غير كامل)
رقم السجل: TE.33.98





٣ نقاط ثلاثية داخل أشرطة

يتّسم هذا النسيج، على الرغم من انه بسيط الفكرة، بسِـمة هادئة تدلل على مستواه الرفيع وجودته الفائقة. ويُستخدم عنصر النقاط الثلاثية، الذي نُفّذَ هنا باضافة دائرة داخل النقطة مما يحولها الى هلال، كعنصر زخرفي تنقصه الشرائط المرفقة التي وجدت على القفاطين الملكية المبكرة. ويبرز المستوى الرفيع لهذا النسيج ايضاً في ثراء بنيته.

هذا النسيج يجسد بوضوح تام الطريقة البارعة التي استخدمت فيها الخيوط المعدنية لاضفاء لون ولمعان على هذه المنسوجات المكلفة. والعين ترى طيفين مختلفين من البريق المعدني ـ الفضة والذهب. في الواقع، ان المعدن بصفته خليط من الفضة والذهب، هو ذاته في كلا الحالتين. ومن اجل الحصول على البريق المعدني، تم لف أشرطة دقيقة من رقاقة معدنية حول لب النسيج الحريري بشكل لولبي. والشريط المعدني لا يغطي الحرير بأكمله، إذ يبقى جزءاً صغيراً من لب الحرير بارزاً للعيان على السطح. وعندما يتطلب الأمر الحصول على لون فضي يتم لف الشريط المعدني حول لب حرير أبيض. أما للحصول على خلفية ذهبية، فيكون لب الحرير اصفر. وفي قطعة النسيج هذه تم استخدام وسيلة اضافية لمضاعفة هذه المؤثرات. إذ تمت اضافة لُحمّة من الحرير الأبيض بجانب اللحمة المعدنية للحصول على ارضية فضية بينما تمت اضافة لحمة صفراء أخرى، للحصول على اللون الذهبي. والعين توحّد ألوان المعدن وخيوط الحرير المرفقة لتنتج ألواناً مميزة للغاية، وغالباً ما يصعب على المرء ان يصدق أن وَقْع الفضة والذهب في هذا النسيج ناتج عن استخدام لفّ الشرائط المعدنية ذاتها.

هناك منسوجات أخرى معروفة من هذا النمط العام وهي ايضاً ذوات بنية طويلة وضيقة. ومن المحتمل أن تكون هذه المنسوجات قد استخدمت كمغلف لحفظ الرسائل الديبلوماسية، وهي وظيفة معروفة من مغلّفات فارسية محفوظة في السويد[٢١].

نسيج مركب من الحرير منسوج بخيط معدني نفيس
تركيا العثمانية، القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي او القرن الحادي عشر الهجري/السابع عشر الميلادي
المقاييس: ٧٠ x ١٧ سم (غير كامل)
رقم السجل: TE.34.98



الجهة الخلفية



الجهة الأمامية







٤ ازهار وأرابسكات دخل أشرطة أفقية

في ٩٦٢ هجرية/١٥٥٤ ميلادية عُيّن محمد شلبي رئيساً للرسّامين في البلاط العثماني في استانبول. ويعود الى شلبي الفضل في تعميم أسلوب الزخرفة الذي بدأ في حوالي ٩٥٠ هجرية/١٥٤٠ ميلادية عندما رسم الغلاف الداخلي لكتاب موجود الآن في مكتبة طوب قابي سراي، بأسلوب جديد للغاية». الغلاف الخارجي يتّسم بالبساطة والتحفظ، بينما الغلاف الداخلي، على النقيض التام، مزيّن بتركيب رائع من الأزهار زاهية الألوان. وفي خطوة تُشكل انحرافاً كبيراً عن التصوير الفارسي المعاصر والذي اعتمد على رسم الأزهار عادة في هيئة مسطّحة ومحوّرة وخيالية، تتميز الأزهار التي رسمها شلبي ببعدها الواقعي ثلاثي الأبعاد.

والأسلوب الذي تطور حينئذ، ويطلق عليه احياناً اسم «أسلوب كارا محمد» (وهو لقبه)، تميّز باستخدام التصاميم المكونة من الأزهار المعروفة والمرتبة بجانب بعضها البعض في شكل جميل. وعلى هذا النسيج، وداخل شريط باللون الأزرق، نجد ازهار الياقوتية وبراعم الورد والسوسن وازهار التوليب المحوّرة، إلا أن بتلات الأزهار المرقشة تذكرنا بشراشيب القماش. وتحتوي الأشرطة الأخرى على أشكال مشابهة لتلك الأزهار، اضافة الى ازهار ذوات البتلات المتعددة ـ التي من المحتمل انها تمثل ازهار القرنفل، ذلك انه عندما نصادف هذه الزخرفة النباتية في اماكن أخرى، يظهر القرنفل فيها بصورة ثابتة. والواقع ان التوليب والقرنفل والياقوتيات وبراعم الورد هي اكثر الأزهار الموجودة فيما اصطلح على تسميته بـ«أسلوب الأزهار الأربع» الذي طغى على الفنون الزخرفية العثمانية في تركيا خلال النصف الثاني من القرن العاشر الهجري/النصف الثاني من القرن السادس عشر الميلادي، واستمر في أشكال متعددة بلا نهاية الى القرن الحادي عشر الهجري/السابع عشر الميلادي. وهناك أشرطة ضيقة مكونة من أشكال الأرابسك تفصل فيما بين اشرطة الزخارف النباتية، وهي تُنسب الى اسلوب زخرفي مبكّر كان سائداً في القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي.

اللون الأحمر البارز على هذا النسيج هو نتيجة لبلى اللحمات المزينة بالتصاميم مما أدى الى انكشاف أرضية النسيج.



نسيج مركب من الحرير ومنسوج بخيط معدني نفيس
تركيا العثمانية، منتصف القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي
المقاييس: ٧٣ x ٣ سم (غير كامل)
رقم السجل: TE.10.97



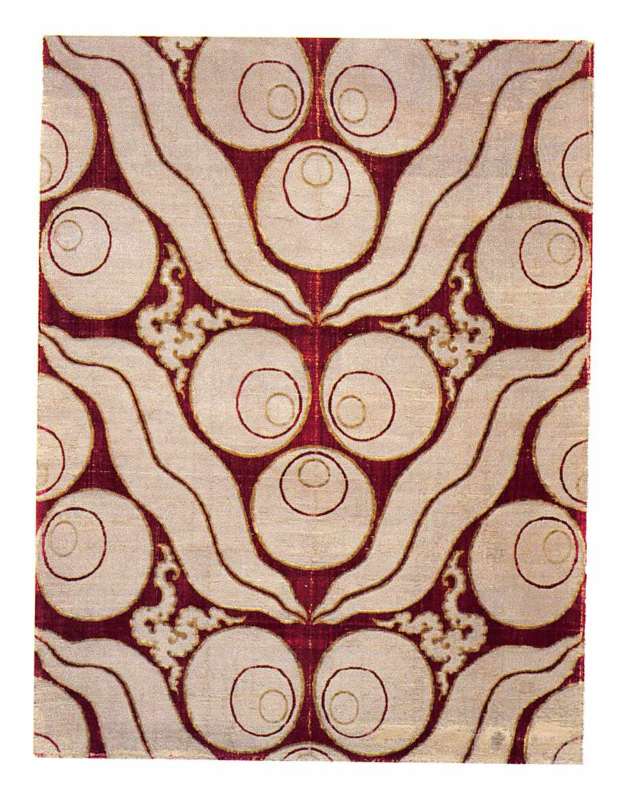
٥ نقاط ثلاثية وأشرطة متموجة

كانت التقنية الأساسية المستخدمة لصناعة المخمل معروفة منذ زمن طويل في مصر الفرعونية. وقد استخدمت في البداية لصناعة القماش البسيط ذي الوبر كالحصر والمناشف. وحتى فترة قريبة، اعتبر تطبيق هذه التقنية على النسيج الحريري وابتكار المخمل الحريري اكتشافاً اوروبياً[٢٣]، ولكن الآن يسود الاعتقاد ان مصدره ايران خلال القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي[٢٤]. ومع حلول القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي تركزت صناعة المخمل في الامبراطورية العثمانية في بورصة، ولم يتم تأسيس مشغل في استانبول لتزويد البلاط العثماني بالمخمل الا في القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي[٢٥].

وتتميّز الأقمشة المخملية العثمانية المبكرة ببساطة تصميم النقاط والأشرطة المتموجة على أرضية غير مزينة. وأصل هذا التصميم هو محور سجال بين العلماء. والتفسير الأكثر احتمالاً هو انه كان تقليداً انتهجه الملوك القدماء في ارتداء جلود الحيوانات القوية. وفي الصور الفارسية التي تعود الى القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي يظهر الحكّام وهم يرتدون الجلود المخططة للنمور والجلود المرقطة للفهود حيث جرت عادة وضع النقاط في مجموعات تضم كل واحدة منها ثلاث نقاط مرتبة على هيئة مثلث، هو تقليد يعود تاريخه بالتأكيد الى ما قبل القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي. وقد تبنّى تيمورلنك هذا العنصر الزخرفي كشعار له وطبعه على مسكوكاته[٢٦]. ومن المحتمل جداً ان عنصر النقاط الثلاثية يتعدى كونه رمزاً مرتبطاً بالقوة والملكية ذلك لأنه استخدم منذ زمن بعيد ليمثل الجوهرة البوذية الخالدة المانحة للامنيات، او كما يطلق عليها اسم «شنْتمَاني»، وعلى الرغم من ان هذا الاسم قد اقترن عموماً مع عنصر النقاط الثلاثية العثماني، فان الرابط البوذي غير واضح.

ومع صعود العثمانيين الى الحكم يبدو ان خطوط النمر ونقاط الفهد قد تم دمجها وتظهر في الفن العثماني في النصف الثاني من القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي على منسوجات حريرية ذوات جودة فاخرة وأثواب ارتداها السلاطين. ربما كان هذا شعاراً ملكياً في البداية، ولكن أسوة بقوانين الكساء على الصعيد العالمي، لم تحافظ الشعارات الملكية على طابعها الملكي المحض لمدة طويلة وانتقل عنصر النقاط والخطوط الى الاستخدام العام، لكي يبقى شائعاً طوال القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي.

ان ابتعاد تصميم النقاط والخطوط على هذا النسيج المخملي عن التقشف القوي السائد على الأنسجة المخملية التي تُنسب الى القرن التاسع الهجري/الرابع عشر الميلادي يرجح نسبته الى منتصف القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي.



مخمل حريري مقطوع ومفرّغ ومنسوج بخيط من معدن نفيس
تركيا العثمانية، منتصف القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي
المقاييس: ٨٣ x٦٣ سم (غير مكتمل)
رقم السجل: TE.29.98



٦ غطاء وسادة مزيّن بصفوف متدابرة من أزهار القرنفل

كان البيت العثماني الثري يحتوي على غرفة استقبال رئيسية خالية من الأثاث عدا عن الديوان الذي يدور حولها من ثلاث جهات. وكان الديوان واسعاً بما فيه الكفاية لكي يجلس الناس عليه متصالبي الرجلين ومؤثث بفرشة للجلوس عليها ووسائد كبيرة مستطيلة (يستيكس) للاتكاء عليها، مغطاة بمنسوجات رائعة. ولقد أضفى هذا الأثاث على الغرفة لوناً رئيسياً وكان محط أنظار كل من يدخلها.

لقد بدأ "أسلوب الأزهار الأربع" (كما ورد اعلاه في رقم ٤) باستخدام أزهار معروفة ليتطور مع مرور الزمن باتجاه استخدام مجموعة من التصاميم المحوّرة المأخوذة من الأزهار. ويشكل هذا النسيج المخملي الرائع نموذجاً مثالياً لفن التصميم التركي. وهو مزيّن بأزهار قرنفل محوّرة موزعة بدقة على ارضية غير مزخرفة لتشكل بُنْية قوية متناسقة وفي الوقت ذاته هادئة رفيعة المستوى اما كأس زهرة القرنفل المصوّر بدقة تامة فيتخذ هيئة زهرة التوليب. وقد اعتُبر هذا التصميم لزهرة القرنفل واحداً من اكثر التصاميم شيوعاً على أنسجة المخمل ويظهر منه عدة أصناف.

ان شكل وحجم هذا النموذج ـ الشكل المستطيل ذو ست لوحات صغيرة على شكل حاشية في كلا الطرفين ـ هو نموذجي لأغطية الوسائد التي تم انتاجها للأثرياء في القرن الحادي عشر الهجري/السابع عشر الميلادي[٢٧]، لكن الأبحاث الأخيرة تشير الى انه في القرن التاسع الهجري/الرابع عشر الميلادي وربما قبل ذلك كان النمط السائد في صنع أغطية الوسائد هو تزيين أطرافها بعُرْوات او حواشي. ومع مرور الزمن اختفت الحواشي من الوجود لتظهر من جديد هنا على هيئة تصميم لا وظيفي. وظهر هذا العنصر الزخرفي بشكل ثابت على أغطية وسائد هذه الفترة.

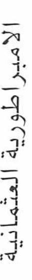
حرير مخملي مقطوع ومفرّغ ومنسوج بخيط من معدن نفيس

تركيا العثمانية، القرن الحادي عشر الهجري/السابع عشر الميلادي

المقاييس: ١١٦ x ٦٦ سم، كامل.

رقم السجل: TE.11.97







٧ أميرة واقفة ومرافق راكم

العديد من المنسوجات الفارسية الباقية من ذروة صناعة النسيج في العصر الصنوي (٩٠٧ هجرية/١٥٠١ ميلادية - ١١٣٥ هجرية/١٧٢٢ ميلادية) تم حفظها في أوروبا. ومن أكثر الأنسجة المخملية الباقية شهرة هي تلك المنسوجة في القرن الحادي عشر الهجري/السابع عشر الميلادي (أنظر الكتالوج، رقم ٨)، في الوقت الذي توطّدت فيه العلاقات مع أوروبا، تم تبادل السفراء فيه وازدهرت التجارة. اما الأنسجة المخملية التي تعود الى القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي فهي نادرة للغاية. ومفتاح تأريخ هذا المخمل نجده في غطاء رأس الرجل والمرأة كليهما. فغطاء رأس المرأة ذو شكل مقبب في ذروته ريشة. وفوق جبهة الرأس حافة على شكل مروحة نخيلية تنحني الى الوراء طرفها مستدّق على هيئة أرابسك مُسَنّن. وتحمل المرأة في يدها اليمنى باقة من الأزهار.

ان غطاء الرأس هذا وبعض الجوانب المتعلقة بالبنية مستمدة بصورة واضحة من صورة موجودة في متحف ساكلر، متاحف الفنون بجامعة هارفارد (رقم ١٩٥٨/٦٠/١)، تمثل أميرة جالسة، وقد نُسب الى المصوّر ميرزا علي الى حوالي عام ٩٤٧ هجرية/١٥٤٠ ميلادية، وهو أقدم تاريخ ممكن للنسيج المخملي[٢٨]. هذه الصورة التي يعتقد انها مأخوذة عن أصل صيني، قد تم نسخها مراراً، اما غطاء رأس الرجل فهو يحتوي على قماش عمامة ملفوف فوق طاقية ناعمة ذات اطراف جعداء، تبدو وكأنها مصنوعة من الفرو، وتتجه نحو مؤخرة الرأس. وهناك عمامات مشابهة موجودة في صور أمر برسمها ابراهيم ميرزا، ابن أخ الشاه طَهْماسب، في الربع الثالث من القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي. أما اسلوب تصوير الرجل الراكع فيشبه أسلوب شيخ محمد، الذي نشطَ حوالي عام ٩٧٨ هجرية/١٥٧٠ ميلادية[٢٩] في الوقت الذي فقد فيه الشاه طَهْماسب اهتمامه بالفنون، مما يبعث الى الافتراض أن ابراهيم ميرزا هو الذي أمر بصنع المخمل.

لقد تم تصميم هذا المخمل النادر والجميل، الذي حُفظ في مجموعة لعائلة اوروبية، ليشمل عدة تركيبات سطحية. فالأشكال الآدمية والتوريقات النباتية مصنوعة من المخمل المقطوع، أما العروات غير المقطوعة فهي مصنوعة من خيط الحرير الملفوفة بخيوط معدنية مما زاد من تألق النسيج. ويبدو أن أشرطة رقيقة من معدن نفيس قد غطّت مجمل سطح الأرضية المصنوعة من حرير الأطلس «الساتان». وقد بُلِيَت معظم الزخرفة الأصلية.





مخمل حريري مفرّغ ومنسوج بخيط من معدن نفيس وبأشرطة معدنية نفيسة، وعُروات لحُمة مضافة.
ايران، الربع الثالث من القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي
المقاييس: عرض نول مزدوج، كل واحد ١٦٤x٧٢سم.
رقم السجل: TE.09.98







٨ نساء بلاط في حديقة

نص الكتابة الفارسية: «عمل صافي».

وصل نسيج الحرير في ايران ذروة انجازه التقني خلال القرن الحادي عشر الهجري/السابع عشر الميلادي. وهذا النموذج، بمختلف ألوانه وتركيباته، يشهد على المهارة البارعة لحرفيي ذلك العصر. ان استخدام معدن خليط من الفضة والذهب مع نسبة عالية من الذهب لتغطية الأرضية يزيد من روعة هذا النسيج المسمى بـ«القماش الذهبي» مما يفسّر اقبال النخبة المغولية عليه في القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي (انظر الكتالوج، رقم ١٩).

هناك عدة قطع من نفس النسيج معروفة لدينا يعتقد انها كانت في حوزة مهاراجات جايبور، وقد طرأ عليها بعض التغيير في مرحلة ما عندما أزيل بعض الوبر وحلّ محله التطريز لاجراء تعديلات على اشكال النساء. فقد أضيف لكل واحدة منهن حلقة في الأنف، وعلامة في وسط جبهة الرأس وغُصَيّن في غطاء الرأس. وكانت كل امرأة تمسك أصلاً كأساً بيد وقارورة طويلة العنق باليد الأخرى أشبه بتلك الواردة في الكتالوج، رقم ٧. وتم تحويل الكأس والقارورة الى مزهريات تحتوي على ازهار. وبالنسبة للزبون الايراني، فان كأس وقارورة الشرب ترمزان إما للملذات - ولا سيما ان الشراب لم يكن مستهجناً عند النخبة الصفوية في ايران او مجازاً استخدم كثيراً في الشعر الفارسي للتعبير عن التبصّر الالهي الذي يحظى به المرء نتيجة انغماسه في النضال الروحي. ومهما يكن تفسيرها، فانها لم تتوافق مطلقاً مع الذوق الهندوسي وما كان الهدف من وراء التعديلات إلا زيادة النساء جمالاً وعكس غناء الطبيعة.

ويمكن قراءة توقيع مكوّن من كلمتين بصعوبة: «عمل صافي»، كان قد نُسِجَ أصلاً بخيط حريري اسود تآكل مع مرور الزمن تاركاً مساحات صغيرة في ارضية النسيج.

من المحتمل انه يعود الى مصمم المخمل. أما قامات النساء المائلة فتشهد على تأثير الفنان رزا عباسي الذي عمل في الثلاثينات والأربعينات من القرن الحادي عشر الهجري/العشرينات والثلاثينات من القرن السابع عشر الميلادي، وتمّ نسخ اسلوبه بشكل واسع من قبل اتباعه. ويشير وجود التأثير الأوروبي في ازياء الملابس الى فترة منتصف القرن الحادي عشر الهجري/السابع عشر الميلادي.

ان حجم النموذج المكرر الكبير وبنيات القطعة المتعددة وتنوع ألوانها الرائع يضعها في مصاف أعظم منجزات النسيج في كل الأزمنة.

مخمل حريري مفرّغ ومنسوج بخيط من معدن نفيس وعُروات لحُمة مضافة

ايران، منتصف القرن الحادي عشر الهجري/السابع عشر الميلادي

المقاييس: ١٩٨ x ٥٧ سم، عرض النول

رقم السجل: TE.01.97







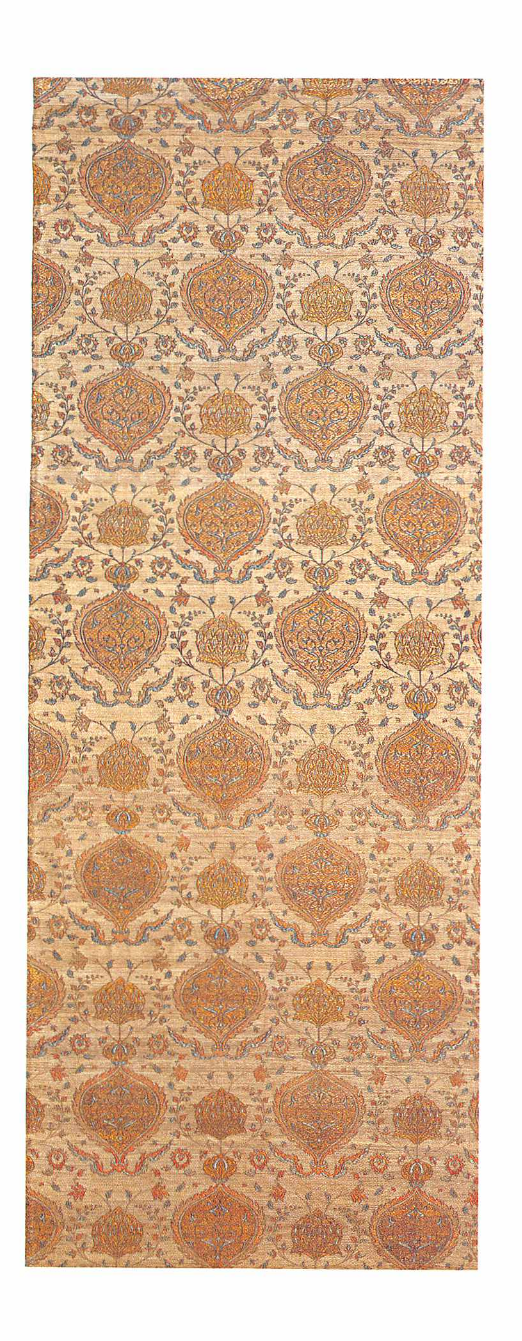




٩ صفوف متدابرة من المراوح النخيلية

هذا النسيج، او القطعة المنسوجة بنفس طريقة النسج، شوهد وصوّر عام ١٩٣٤ من قبل الباحث التركي ـ الأمريكي محمد آغا ـ أوغلو في حرم الامام علي بالنجف في العراق، وهو أكثر الأماكن المقدسة ومواقع الحج أهمية لدى الشيعة المسلمين. وقد وثّق العديد من الأنسجة والسجاجيد الأخرى ذات الجودة الرفيعة. وتحتوي سجادة صلاة متعددة المحاريب وقطعة من سجادة كبيرة على كتابة تشير الى انه تم وقفهما على الحرم من قبل الشاه عباس (حكم من ٩٩٦ هجرية/١٥٨٧ ميلادية ـ ١٠٣٩ هجرية/١٦٢٩ ميلادية). ومن المحتمل ان بعض المنسوجات القيمة في الحرم قد اوقفت من قبله في الوقت ذاته، لكن هذا الافتراض ليس مؤكداً.

هذا النسيج وغيره من المنسوجات التي تم توثيقها في الحرم على درجة عالية من الجودة والاتقان بحيث يمكن اعتبارها ذوات معيار ملكي. وطريقة النسج متناهية في الدقة حيث تُظهر أصغر التصميمات كشرايين الأوراق والخطوط الخارجية لما يبدو كألسِنَة اللهب حول حلقات مستدقة الرؤس. وتميشاً معَ غيره من المنسوجات ذات الجودة العالية، زُيّن سطح النسيج بخيوط معدنية نفيسة. يتوافق وأسلوب الألوان ـ قلة الألوان الأساسية القوية وتفضيل أطياف الألوان البرتقالية والزرقاء الفاتحة والفضية والذهبية الصفراء مع ذوق البلاط في بداية القرن الحادي عشر الهجري /السابع عشر الميلادي.



نسيج مركب من الحرير ومنسوج بخيط معدني نفيس
ايران، النصف الأول من القرن الحادي عشر الهجري/السابع عشر الميلادي
المقاييس: ٩٣ x ٣٦ سم، عرض النول غير كامل
رقم السجل: TE.08.98



١٠ غطاء مزين باشرطة افقية بداخلها أوراق وكتابات قرآنية

الكتابات: بلون بني فاتح على أرضية صفراء كُتب النص التالي: «بسم الله الرحمن الرحيم». وبلون قرمزي على أرضية فضية ـ رمادية وعلى أرضية قرمزية باهتة أيضاً كُتب عمودياً على شكل اطار زخرفي النص التالي: «إنَّا فَتَحنا لَكَ فَتْحاً مُبيناً» (القرآن الكريم، سورة الفتح (٤٨)، الآية الكريمة ١). كما كُتب على أوراق نبتة محوّرة النص التالي: «نصرٌ من الله وفتح قريب وبشّر المؤمنين» (القرآن الكريم، سورة الصف(٦١)، الآية الكريمة ١٣).

من الصعب تحديد وظيفة هذا النسيج، فطوله الكبير وعرضه الضيق يحددان من طريقة استخدامه. ولا تنطبق وظيفة الآيات القرآنية، المنفذة بخط رشيق وبارع، التي كانت عادةً تزين الرايات والأسلحة العسكرية ـ على هذا النسيج اطلاقاً. هنالك منسوجات ذوات بنية مشابهة وأشرطة استخدمت في قصر طوب قابي في استانبول لتزيين البناء في المناسبات الخاصة، ولكنها تميزت عموماً بزخارف اكثر هندسية وصنعت في تونس. وكانت هذه الأقمشة تستخدم على الأغلب لتغطية الأضرحة.

ان ازهار اللوتس المحوّرة ـ باعتبارها نموذجاً عثمانياً والموجودة داخل شريط ضيق على أرضية سوداء تُشير الى مصدر عثماني، إلا ان ثمة عنصر زخرفي آخر يمكن ان يرشدنا بشكل افضل الى مصدر هذا النسيج وهو شكل السُّحب المحوّرة على قاعدة



سيقان الأزهار. إذ يظهر نفس العنصر على قماش مزدوج وموجود في متحف المنسوجات في واشنطن[٣٠]، يحتوي ايضاً على «عنصر النقاط الثلاث»، الذي يرتبط وعلى وجه الحصر بالمنسوجات العثمانية (انظر الكتالوج، أرقام ٣، ٥). والقماش المزدوج لا يشكل جزءاً من المنسوجات العثمانية، ولكنه شاع في أنواع معينة من المنسوجات الفارسية، مما يدلّ على ان مصدر القماش الموجود في واشنطن هو ايراني، وربما نُسِجَ من أجل تصديره الى السوق العثمانية. وهذه الحقيقة تضيف تعقيدات على تصنيف منسوجات الشرق الأدنى ينبغي أخذها بعين الاعتبار. وتدل ألوان هذا النسيج القوية، اللون الأخضر والقرمزي ـ البنفسجي والتي كانت غير شائعة في المنسوجات الفارسية[٣١]، ان القطعة التي نبحثها هنا ايضاً نموذج آخر لنسيج فارسي أعد للتصدير.

أما اسلوب الخط الذي اعتمد تحديداً على ترتيب الحروف بشكل اطار زخرفي فيظهر على منسوجات أخرى، هنالك نسيج موجود في المتحف التاريخي للمنسوجات في ليون، يعود تاريخه الى عام ١١٢٣ هجرية/١١ ـ ١٧١٢ ميلادية، ويمكنه تزويدنا بتاريخ تقريبي لهذه القطعة[٣٢].

نسيج مركب من الحرير منسوج بخيط معدني نفيس
ايران (؟)، القرن الحادي عشر او الثاني عشر الهجري/السابع عشر او الثامن عشر الميلادي
المقاييس: ٤٩٠ X ٨٨ سم.
رقم السجل: TE.27.98







١١ حيوانات ووحوش خرافية وطيور وأسماك

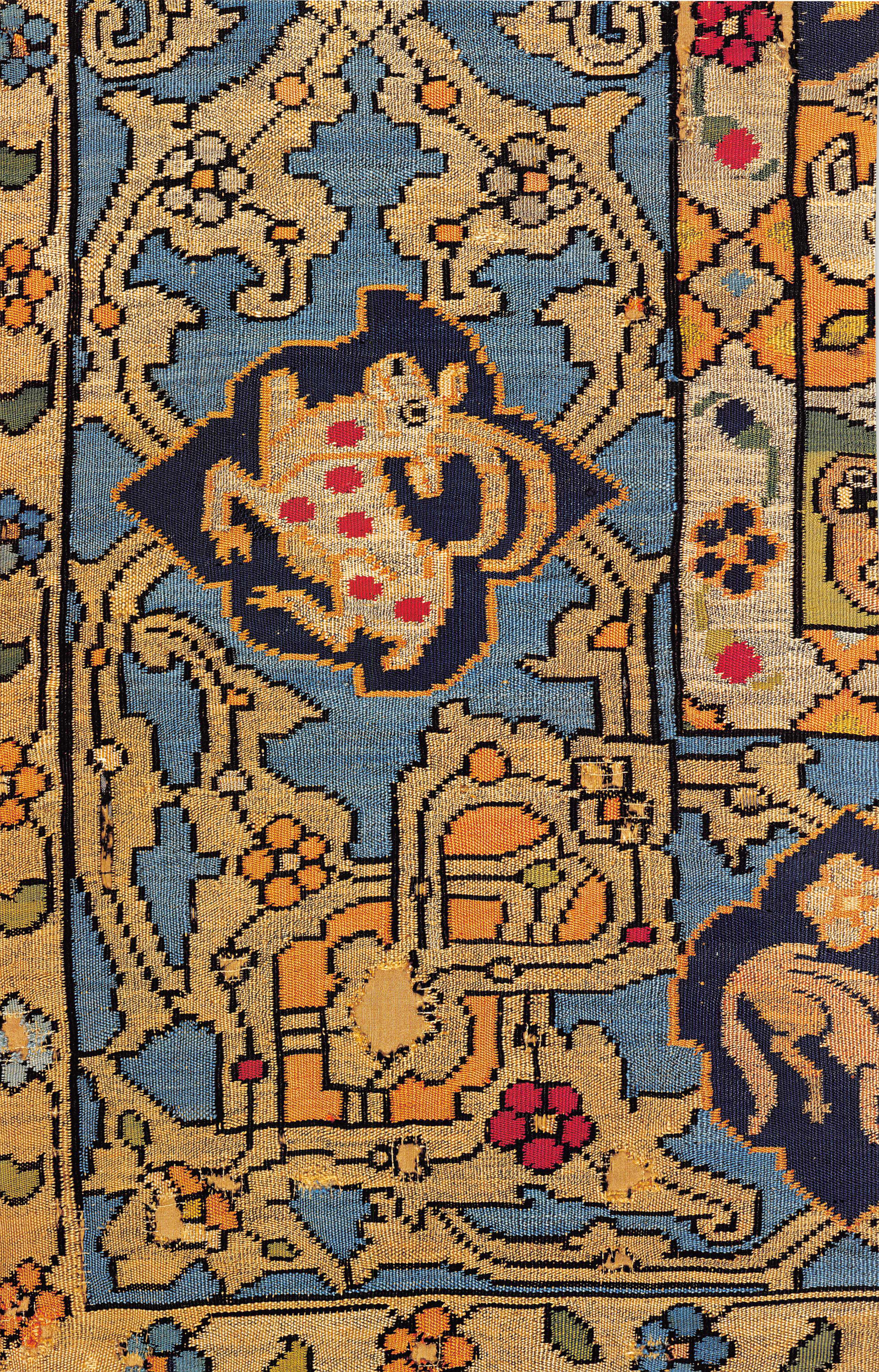
كانت تقنية صناعة نسج كليم الحرير الموشى متطورة للغاية في الصين وآسيا الوسطى في فترة الغزو المغولي وقد وصلت ايران على الأرجح من الشرق في نهاية القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي او القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي. والدليل على ذلك هو النموذج الباقي الوحيد الموجود في مجموعة ديڤيد في كوبنهاجن. هنالك فجوة في معارفنا منذ ذلك التاريخ وحتى نهاية القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي، تاريخ صناعة النموذج قيد بحثنا هنا، حينما تم انتاج عدد من المنسوجات الحريرية الموشاة ذوات جودة ملكية بواسطة تقنية مختلفة بعض الشيء - وهي تقنية الحرير المنسوج ذي سداة مشتركة.

في العصر الصفوي المبكّر استخدمت تصميمات تتضمن حيوانات ووحوش خرافية في مختلف الفنون الزخرفية. وقد تطور «اسلوب الحيوانات» في المناطق الشرقية من ايران إبان حكم خلفاء تيمورلنك في القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي. والحيوانات المصورة في هذا النسيج الموشى جاءت من مصادر مختلفة. فالعنقاء و"القيلين"، وهو حيوان شبيه بالغزال يُنذِر بالخير، ويظهر في لحظات سعيدة من التاريخ البشري، أصلهما الصين. بالاضافة الى هذه المخلوقات الغريبة نجد حيوانات أخرى مشتقة من تقاليد أصيلة قديمة كطائر الجنة، الذي يشبه الطاووس، وقناع رأس الحيوان الذي يظهر في مساحة النسيج وحاشيته. وكان الاعتقاد سائداً ان مثل هذه الأقنعة، التي تتكرر في حواشي السجاجيد وفي المداخل والمناطق المحيطة بالأشكال المسيّجة، توفر الحماية عن طريق ابعاد التأثيرات المؤذية. ولا يرمز مجموع الحيوانات في هذاالنسيج الى مغزى محدد، بل يشكل تصميماً زخرفياً نموذجياً لمنتصف القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي.

ان تنفيذ هذه العناصر الزخرفية المعقدة والمتموجة في نسيج الكليم ذي السدّاة المشتركة يمثل تقنية فذة، وما وجود خيوط المعدن النفيسة الا دليل على ان استخدام هذه السلعة كان مقتصراً على اثرياء المجتمع الصفوي المبكّر.



كليم ذو سداة مشتركة منسوج بالحرير وموشى بخيط معدني نفيس
ايران، القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي
المقاييس: ٢١٦ x ١٥١ سم
رقم السجل: CA.02.97







١٢ ليلى والمجنون

تبقى هذه السجادة الفريدة والمنسوجة بالحرير بواسطة تقنية الكليم لغزاً غامضاً بعض الشيء. أنسجة الكليم الحريرية ذات الجودة الملكية معروفة لدينا (انظر الكتالوج، رقم ١١). ولم يبق من هذه الأنسجة سوى القليل، وهي تتوافق تماماً مع أساليب زخرفة أشياء القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين/السادس عشر والسابع عشر الميلاديين. ويختلف موضوع بحثنا هنا عنها من عدة نواح. اولاً، ان أنسجة الكليم الصفوية منسوجة عموماً باستخدام تقنية النسيج ذي السداة المشتركة او المسنّنة، وهي عملية تتطلب براعة فائقة تُكسِبُ القماش قوة. أما السجادة فقد تم نسجها بتقنية مختلفة، وهي نسيج الكليم. وكانت هذه التقنية معروفة جيداً في فترة لاحقة في ايران، ولكن المنسوجات كان مصنوعة فيها من خيوط الصوف الناعم وكانت بنيتها تتطابق مع البنية المتعارفة عليها من حيث كونها تحتوي على حواشي رئيسية وثانوية.

وتحتوي السجادة على حاشية واحدة فقط مكونة من شريط ضيق. ثانياً، التصميم استثنائي فهو منسوج بأسلوب التصوير الفارسي، ولكنه منفّذ بصورة ساذجة في منسوجات وسجاجيد العصر الصفوي إذ كانت الصور الآدمية تشكل عادة عناصر زخرفية ضمن بنية موحدة. وثالثاً، بنية هذه السجاجيد استثنائية فالغَزْل المستخدم في كل من السدة واللحمة قد اتخذ شكل الكابول النباتي («S» بالانكليزية)، وهي طريقة غَزْل اعتمدها عمال النسيج المصريين، ولم تكن تنطبق على الحرير دائماً، عليه لا يسعنا الاعتماد على هذه الظاهرة وحدها في تحديد مصدر السجادة وتاريخها.

اعتماداً على هذه الصفات كلها، يصعب علينا ان ننسب هذا النسيج الموشى الى سياق ثقافي معروف. وبما انه لم يكن من السهل تنفيذ تصاميم متعرجة بحجم كبير بواسطة تقنية النسيج المشقوق، فاننا نتساءل فيما لو انه قد تم صنعها بناء على توكيل خاص او كانت عبارة عن مجرد تجربة، مما يفسّر ندرة وجود نظير لهذه القطعة. هناك نسيج كليم حريري يشبه هذا النموذج نشر عام ١٩٣٩[٣٣]، ويصوّر مشهد صيد بألوان متعددة مشابهة. وهو غير كامل كالسجادة ويحتوي على حاشية ضيقة واحدة[٣٤]. وعلى الرغم من ان موضوع الزخرفة على هذين النموذجين مستمد من التصوير الفارسي في القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي، ينبغي الحذر من اقتراح تاريخ محدد لهما في غياب أدلة موثوق بها.



كليم حرير مشقوق
ايران، القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي الى القرن الثالث عشر الهجري/التاسع عشر الميلادي
المقاييس: ١٧٩ x ١٢٩ سم
رقم السجل: CE.01.97







١٣ رصيقات وحليات وخراطيش

يعتبر حكم الشاه طهماسب (٩٣١ هجرية/١٥٢٤ ميلادية ـ ٩٨٤ هجرية/١٥٧٦ ميلادية)، من وُجهات مختلفة، ذروة ازدهار الفن الفارسي المتأخر. إذ وصل فن التصوير الى أعلى مستويات الروعة والجودة تحت رعايته وازدهرت الفنون عموماً في زمانه. ولسوء الحظ، لم يبق إلا قلة قليلة من سجاجيد تلك الفترة التي ما زالت تشهد على جمال وأناقة وجودة السجاجيد الحريرية الفاخرة المصنوعة للبلاط الملكي فقط. هذا النموذج ينتمي الى مجمعة صغيرة من السجاجيد الحريرية رفيعة المستوى ذات الوبر والجودة الملكية المنتجة في تلك الفترة. وهي تقسم الى نوعين: سجاجيد تمثل تصاويراً للحيوانات، وأخرى تخلو منها. زخرفة السجادة تجريدية تماماً ففي مركزها جامة محاطة بالسحب. وتبدو الجامة وكأنها تطفو على أرضية من الزخارف النباتية المتناثرة المرتبطة ببعضها البعض بتفريعات مشجّرة. وفي كل زاوية منها ربع جامعة، ترتبط بالتصميم المركزي دون ان تتطابق معه. ولا تتلاءم روح هذه السجادة، من عدة نواح مع السجاجيد الحريرية المعروفة من تلك الفترة والتي تُشكل مجموعة متناسقة ذات عناصر مشتركة. ولكنها تحتوي على تصاميم معينة تربطها بالسجاجيد الحريرية والصوفية لتلك الفترة. بالاضافة الى ذلك، من المعروف ان صناعة السجاجيد الحريرية تمت في اماكن مختلفة، ومن المحتمل ان تكون هذه السجادة النموذج الوحيد المتبقي من انتاج مشغل معيّن.

كان هذا النموذج المعتمد على زخرفة مركزية وأربع زخارف مكملة له محبّذاً للغاية لدى مجلّدي الكتب، ولربما كان استخدامه في السجاد مستمداً من فنّ تجليد الكتب. وبينما يمثل السجاد الحاوي على مشاهد قصصية، مثل رقم ١٢، قصة مجازية معروفة، من الصعب معرفة فيما اذا كان للتصاميم المجردة الماثلة على هذه السجادة أي مغزى عند الأشخاص الذين صمموها. حاول بعض الباحثين تفسير التصاميم من منطلق الرمزية الدينية، قائلين مثلاً انها تمثل رسماً بيانياً للكون السماوية، ولكن، للأسف، لا تتوفر لدينا أية مصادر تاريخية مدوّنة تطلعنا على ما كان يدور في ذهن اولئك الذين صمموا هذه السجاجيد وصنعوها.



نسيج من الحرير ذي وبر على اساس من الحرير
ايران، منتصف القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي
المقاييس: ٢٣٤ x ١٧٧ سم، كامل
رقم السجل: CA.21.99







١٤ أرابسكات

في حوالي ١٠٠٠ هجرية/١٥٩٠ ميلادية قرر الشاه عباس نقل عاصمته الى أصفهان، وعلى أثره بدأت اعمال البناء تحضيراً لعملية النقل. وفي الوقت ذاته تم تأسيس عدد من مشاغل النسيج لانتاج الحرير والسجاجيد النفيسة لاستخدامها من قبل البلاط الملكي ولتشجيع التجارة الخارجية، هدف لطالما سعى اليه الشاه عباس. كانت هذه المشاغل ملكاً خاصاً، ولكنها قامت في الوقت ذاته بتلبية طلبات البلاط الملكي.

بقي عدد كبير من سجاد هذا النمط الذي صُنع من مواد ثمينة بهدف اثارة اعجاب من يراها. وأغلبها كان ملكاً لعائلات اوروبية ثرية، وصلها عن طريق التجارة او نتيجة اهداء ديبلوماسي. احدى هذه الهدايا، وهي ذات اهمية كبرى في تاريخ هذه السجاجيد، صنعها الشاه عباس للدوج (القاضي الأول) في البندقية ١٠١٢ هجرية/١٦٠٣ ميلادية، وقامت سفارة أخرى باحضار سجاجيد حريرية اضافية ١٠٣٢ هجرية/١٦٢٢ ميلادية، وهي محفوظة الآن في خزينة كاتدرائية سان ماركو في البندقية[٢٥]. ولا بد من القول أن هذه السجاجيد تختلف بعض الشيء في طبيعتها عن المجموعة الكبيرة المرتبطة حالياً بالشاه عباس الأول وأصفهان. فبينما تمثل الأولى الصناعة المبكرة، استمر انتاج الثانية ـ كالمخمل ـ على الأغلب في زمن حكم خلفائه، الشاه صافي (١٠٣٩ هجرية/١٦٢٩ ميلادية ـ ١٠٥٢ هجرية/١٦٤٢ ميلادية) والشاه عباس الثاني (١٠٥٢ هجرية/١٦٤٢ ميلادية ـ ١٠٧٧ هجرية/١٦٦٦ ميلادية).

ويتّسم سجاد هذا النمط بمظهر متميّز حيث صُنع من حرير ذو وبر لامع وبتفاصيل موشاة بخيط معدني نفيس يتلألأ. وألوانها ناعمة وفاتحة، كالأخضر الليموني (كما في هذا النموذج) والأصفر الذهبي والبرتقالي الباهت والرمادي ـ الفضي، والأزرق الفاتح والأحمر الفاتح عموماً. أما الخيط المعدني، المصنوع عادة من الفضة المذهّبة، فقد أضاف لمسة تألق على السطح، ولكن لمعانه تضاءَل غالباً بسبب قلة نسبة الذهب فيه.

وتصميم هذه السجاجيد قوامه عناصر مزخرفة في منتهى الدقة، أشبه منه بأسلوب الركوك المتميز بزخرفته البالغة، ويحتوي على عناصر تتوافق مع تلك الموجودة على البلاط الملون المنفّذ بالخط الأسود في مسجد الامام (سابقاً مسجد الشاه) في اصفهان، وشكل آخر أبسط وأكثر تقشفاً، كما يظهر في هذا النموذج، والذي يرجع الى الماضي الكلاسيكي.



حرير ذو وبر من القطن منسوج بخيط معدني نفيس على أساس من القطن
ايران، القرن الحادي عشر الهجري/السابع عشر الميلادي
المقاييس: ٢١٥ x ١٤٣ سم، كامل
رقم السجل: CA.03.97

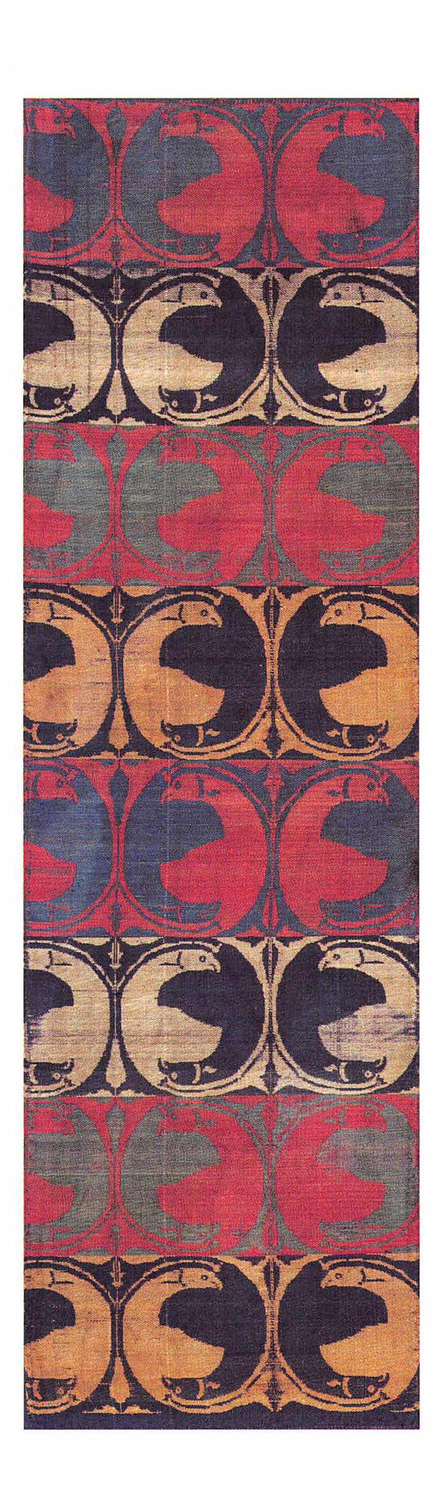


١٥ طيور متقابلة

أدت المتغيرات السياسية في التيبت الى تدمير البنيات الاجتماعية والدينية التي كانت قائمة لفترة طويلة. وهُجرت العديد من الأديرة او خُرّبت ونُهّبَت محتوياتها التي تناثرت الى كل حدب وصوب. ونتيجة لذلك تسربت المنسوجات التي تم حفظها لقرون في ظروف مثالية الى الأسواق الغربية. وقد أدهش غنى هذه المنسوجات هواة جمع التحف ومؤرخي فن النسيج وأبهجهم في آن واحد. وكانت احدى نتائج هذا الحدث المفاجئ هو ظهور منسوجات حريرية عمرها ألف عام وأكثر بألوان ناضرة وزاهية كأنها صنعت بالأمس. وكذلك ظهور منسوجات اعتمدت تقاليد نسج لم تكن معروفة من قبل بسبب فنائها، ما عدا تلك الباقية في التيبت. والبحث ما زال مستمراً للوصول الى فهم أفضل لتلك التقاليد، التي سيصبح مكانها اكثر وضوحاً في تاريخ النسيج مع مرور الزمن. وقطعة الحرير هذه تنتمي الى احدى هذه التقاليد المفقودة.

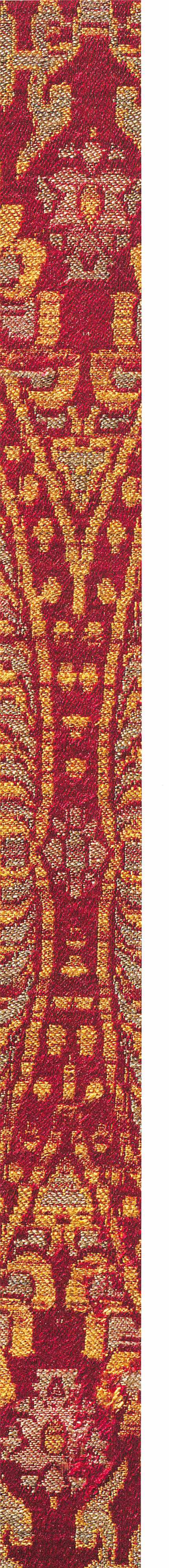
هنالك عدد من القطع المعروفة التي تحتوي على ألوان مشابهة وصنعت بتقنية نسج مماثلة لهذا النموذج. ان تصاميمها ـ قوامها جنود يلبسون الدوطي (مِئْزَر) برفقة فيلة ـ توحي بمصدر هندي. وبنيتها ـ التي اعتمدت طريقة نسج "الساميت" ـ مثيرة للاهتمام خاصة لأن نسج الحرير كان قد وصل ذروة ازدهاره في ايران الساسانية في القرن السادس الميلادي على الأغلب. وعندما تطورت تقنية النسيج، حوالي ٣٩٠ هجرية/ ١٠٠٠ ميلادية، وأدخلت طريقة نسج جديدة تسمى الآن بـ«اللمباس»، أخذ استخدام نسج "الساميت" يتضاءل تدريجياً. أما في المناطق البعيدة عن مراكز الحضارة فكان دخول التقنية الحديثة أكثر بطئاً واستمر اسلوب "الساميت" القديم في صنع المنسوجات. وقد أجريت فحوص اولية على هذه القطعة بواسطة الكربون ١٤ المشعّ لتأريخها ودلت على انها تعود الى أواخر العصور الوسطى.

موضوع الزخرفة على قطعة الحرير هذه والمكون من تصميم منسوج متشابك ومتكرر، يفتن النظر ويأسره. وهو مستمد من جمالية فنية غريبة أساساً عن الفن الهندي. وقد يكون سبب ذلك هو تأثر النساجون بتصاميم زخرفية غريبة، او صنع الحرير ذي التصوير الهندي في خارج الهند خصيصاً من أجل الذوق الهندي.



حرير "الساميت"
الهند: من القرن السابع الى القرن العاشر الهجري/القرن الثالث عشر الى القرن الخامس عشر الميلادي
المقاييس: ٨٠ x ٢٤,٥ سم، عرض النول غير كامل مع طرف واحد أصلي
رقم السجل: TE.24.97





١٦ حيوانات خرافية داخل شبكية

تعتبر هذه القطعة، أسوة بسابقتها (الكتالوج ، رقم ١٥)، واحدة من عشرات القطع الحريرية التي وصلت الينا من التيبت والتي تنتمي الى تقليد نسج لم يتم توثيقه حتى الآن. لقد تم نسب هذه القطعة بثقة اكبر الى مصدر هندي، من المحتمل غرب الهند . فألوان العديد من هذه القطع الحريرية مشابهة للون هذه القطعة كما انها تصوّر مواضيع مشابهة. ويمكن ربط ازواج الحيوانات داخل الشبكية بالهند، لا سيما المخلوق القائم في مركز القطعة. ففكه الفاغر وأنفه الشبيه بالناب يذكران المرء بـ "مكارا"، وهو نوع من التمساح الذي ارتبط بآلهة نهر الغانج المقدس. اضافة الى ذلك، ترتبط هذه القطع الحريرية المزينة بالحيوانات بنمط آخر من الحرير المزين بعناصر زخرفية تجريدية ونباتية لها علاقة بارزة بفن الهند الاسلامية[٣٧].

تنتمي هذه القطعة ببنيتها الى مجموعة من أنسجة "اللمباس" التي تعود الى فترة متأخرة وتقنيتها اكثر تقدماً من نسج "الساميت" (الكتالوج، رقم ١٠). ويبدو ان هذا التصميم الزخرفي قد تطور تدريجياً مع مرور الزمن كما تدل الاختلافات الواضحة في تصاميم القطع المختلفة.

ولقد صنع هذا النموذج في بداية هذا التطور على الأغلب في بداية القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي.



حرير "اللّمباس"
الهند، القرن التاسع الى القرن العاشر الهجري/القرن الخامس عشر الى القرن السادس عشر الميلادي
المقاييس: ١١٧ x ٦٤ سم، بعرض النول
رقم السجل: TE.18.97







١٧ أزهار محوّرة داخل شبكية

على الرغم من وجود دلائل تاريخية تشير الى ان السجّاد قد نُسِجَ في الهند قبل القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي، فهنالك شك كبير ان أياً منه قد بقي الى يومنا هذا. وثمة حدث هام في تطور الفن المغولي عامة ونسج السجاد خاصة هو هرب هُمايون، بعد هزيمته في المعركة، من دلهي الى بلاد الشاه الايراني طهماسب، في أربعينيات القرن السادس عشر الميلادي. في ذلك الوقت بالذات، كان اهتمام طهماسب بالفنون قد بدأ يتضاءل، لذلك فحينما عاد همايون من ايران الى الهند، سُمِح له بأن يأخذ معه فنانين موهوبين من بين الحرفيين المهرة الذي عملوا في خدمة طهماسب وما لبث عددهم بالتناقص مع مرور الزمن. وقد توفي هُمايون بعد عام من تعزيز حكمه في الهند، وأقدم السجاد المغولي، الذي تأثر بشكل واضح بفن التصوير الفارسي، ينسب الى زمن حكم ابنه أكبر.

وفي القرن الحادي عشر الهجري/السابع عشر الميلادي، في زمن حكم جيهان جير (١٠١٤ هجرية/١٦٠٥ ميلادية ـ ١٠٣٨ هجرية/١٦٢٧ ميلادية) اكتسبت السجاجيد المغولية طابعاً هندياً مميزاً، على الرغم من أن التأثير الفارسي ظل واضحاً. وفي الربع الثاني من القرن الحادي عشر الهجري/الربع الثاني من القرن السابع عشر الميلادي، في زمن حكم شاه جيهان (١٠٣٨ هجرية/١٦٢٧ ميلادية ـ ١٠٧٧ هجرية/١٦٦٦ ميلادية)، شاع أسلوب جديد من الزخرفة في الهند، قوامه تصوير الأزهار الطبيعية. ولهذا أضيفت شبكية تشكّل اطاراً للازهار. وتتميز الشبكية الاطارية بطابع ثلاثي الأبعاد ويعتقد انها مستمدة أساساً من الفن الأوروبي. وفي بداية تطور هذا الأسلوب صُوِّرت الازهار بدقة علمية متناهية، ولكنها تحولت تدريجياً الى تصاميم محوّرة تظهر فيها الأزهار بأشكال هندسية متناسقة ومنمقة.

في هذا النموذج نجد أسلوب الزخرفة النباتي في ذروة تطوره. والأنماط الثلاثة من الأزهار تبدو متناسقة ومنهجية والاطار ثلاثي الأبعاد أصبح غنياً بالزخارف بل ويتسّم بطابق فن الرّكوك. ونجد تحويراً مماثلاً في الأزهار التي تزين الحاشية. وتوحي جميع هذه الظواهر بتاريخ متأخر نسبياً من القرن الحادي عشر الهجري/السابع عشر الميلادي.

وعلى الرغم من بلوغ نسج الحرير مستوى عالٍ من الامتياز تحت الرعاية المغولية، إلا ان السجاد الحريري نادر. فقد فضّل ذوق البلاط الملكي عموماً السجاد المصنوع من "الباشمينا"، وهو عبارة عن الصوف الباطني لماعز الهملايا. والباشمينا يجمع بين بريق الحرير ومرونة الصوف، وخصائصه التي تسهل صبغه، وغالباً يؤخذ على انه حرير من قبيل الخطأ.



حرير ذو وبر على أساس من القطن
الهند: أواخر القرن الحادي عشر الهجري/اواخر القرن السابع عشر الميلادي
المقاييس: ٢٠٦ x ١٢٢ سم، غير كامل
رقم السجل: CA.07.97



١٨ رداء من «قماش ذهبي» مزيَّن بالبزاة

الممتلكات في مجتمعات البدو الرحّل قليلة وينبغي ان يكون من السهل حملها. وانطلاقاً من ذلك اعتاد البدو من زمن غابر ارتداء أمتعتهم النفيسة. ففي زمن السكيثيين خيّط البدو الرحّل حليات ذهبية على ملابسهم الخارجية. وحتى قبل مجيء المغول الى الحكم طرأ على هذه العادة تغييرات بسيطة غير ملحوظة. فقد توصل بدو آسيا الوسطى الى انه بامكانهم تحقيق نفس الغرض من خلال تطريز الأنسجة بخيوط ذهبية. وقد تم العثور مؤخراً في آسيا الوسطى على العديد من الشواهد الأثرية المتمثلة في قطع أقمشة نُسجت عليها رقع زخرفية من ذهب تعود الى زمن سلالة جين (٥٠٩ هجرية/ ١١١٥ ميلادية - ٦٣٢ هجرية/ ١٢٣٤ ميلادية). ومع وصول المغول الى الحكم ارادوا هم ايضاً الأردية الذهبية، بل وأضافوا اليها متوصلين الى قماشهم المفضل الذي عُرف فيما بعد باسم «القماش الذهبي»، وهو عبارة عن قماش نُسِجَ سطحه كلياً بخيوط الذهب. وأحضر المنتجون من قريب وبعيد أقمشتهم لبيعها في هذه السوق الجديدة.

وسرعان ما اتبع المغول سياسة تتمثل في أسر عمال النسيج المهرة من المناطق التي يحتلونها واجبارهم على العمل في نسج الأقمشة الذهبية



لاستخدامها من قبل الشرائح العليا من المجتمع المغولي.

وكان من المحتوم ان تمتزج أساليب النسج، وهو ما نجده في هذا الرداء. وتطابق تفصيلة الرداء أسلوب الأردية المغولية، فهو ذو حاشية طويلة (يتم ارتداؤها مع سروال) ملائمة لركوب الخيل، وسداة عريضة (حيث فتحة الرداء اليسرى تكون عادةً فوق الفتحة اليمنى) واكمام طويلة للغاية. والاكمام ترد الى الوراء في العادة ولا يتم فردها لتغطي اليدين إلا في الطقس البارد. والنسيج ذاته منسوج كلياً بخيط ذهبي وبه تصميم متناسق لباز ذي رأسين مُحاط بسُحُب. والطير ذو الرأسين نجده على المنسوجات الايرانية من القرن السادس الهجري/القرن الثاني عشر الميلادي، ولكنه يظهر هنا بشكل غريب. إذ تم تحويل طرف الريش في ذيله الى رأس تنّين. والسُحُب، بالمقابل، مستوحاة من الزخارف الصينية كما أزهار اللوتس داخل الدوائر على الأجنحة. وطرف حاشية القماش، الظاهر للعيان على الكتف، يحمل تصميماً متشابكاً يُذكر بنمط معين من الخط الكوفي المزركش. ويبدو ان هذا التصميم قد نُفّذ على يد فنان لم يكن مُتمرساً حقاً بهذا الأسلوب.

حرير "اللمباس" منسوج بخيط ذهبي
آسيا الوسطى، منتصف القرن السابع الهجري/ منتصف القرن الثالث عشر الميلادي
المقاييس: ١٣٢ سم من أعلى الياقة الى الحاشية، ٢٠٥ سم من نهاية الكمّ الى نهاية الكمّ الآخر، عرض الخصر ٨٠ سم
رقم السجل: CO.111.00





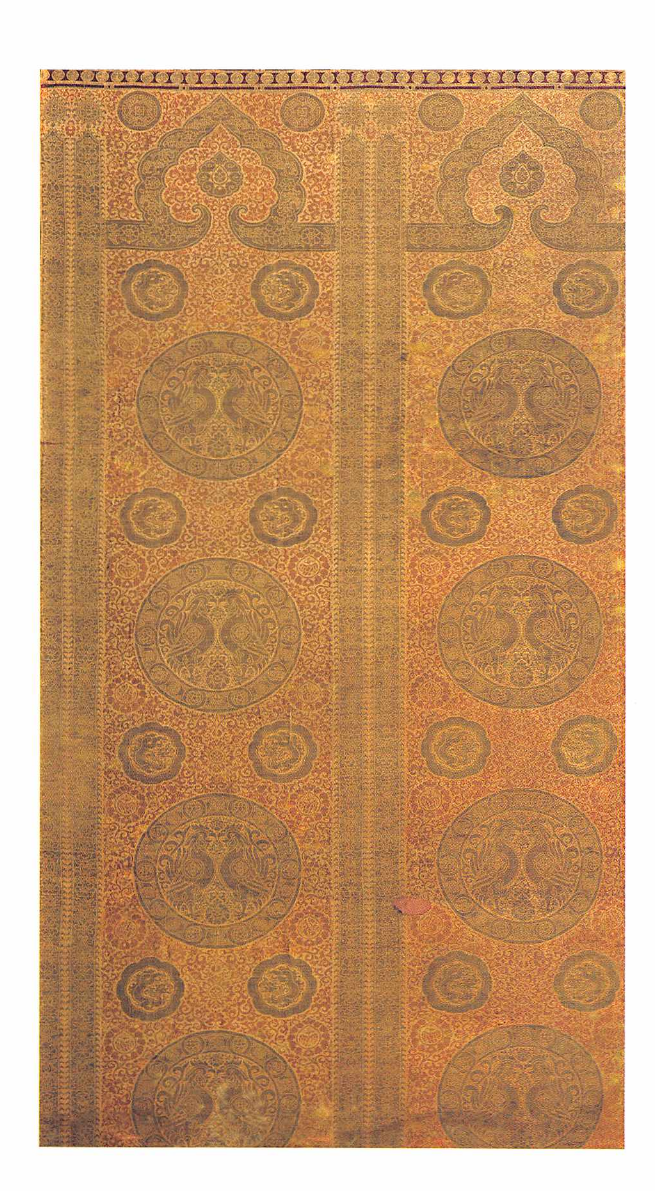


١٩ لوحات خيمة من «قماش ذهبي» مزينة بأقواس وجامات

تخللت تاريخ الشرق الأدنى غزوات متكررة للبدو الرحل من سهوب أواسط آسيا الى المناطق الحضرية ـ الزراعية في آسيا الوسطى، والهند، وايران، والقفقاس والأناضول، كان آخرها وأهمها الاجتياح المغولي. وكان اقتصاد هذه الشعوب المتنقلة رعوياً يعتمد بشكل أساسي على تربية المواشي، ومن هذا المنطلق فقد كان أسلوب حياتها منوطاً بالبحث عن مراعٍ جديدة لمواشيهم. ومع اقامة الحكم المغولي في ايران في القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي، تم التوفيق بين أسلوب حياة الترحال ومراكز الحكم الناشئة التي فضلها حكام المناطق الحضرية ـ الزراعية السابقين. وبينما انشأت بعض المباني الدائمة، إلا أن الحكم بقي متنقلاً الى حد كبير، واستمر على هذا الحال بدرجة ما لمدة أربعة قرون. وهكذا، فقد أقام الحكام ومسؤولو الحكم مخيمات كبيرة تضم خيماً ضخمة ومؤثثة بأفخر وأغلى انواع المنسوجات. وكما جاء في الكتالوج، رقم ١٨، كانت الأقمشة المنسوجة بخيوط الذهب من المقتنيات الفاخرة التي تستهوي المغول، وقد تم اهداء كميات كبيرة منها الى رؤساء القبائل بغية الحفاظ على استمرار ولائهم.

وعندما لجأ المغول الى استخدام الأسرى النسّاجين لكي يصنعوا لهم أقمشة ذهبية، بدأت مرحلة مثيرة، ومحيرة في آن واحد، من تاريخ النسيج التي ما زال الباحثون يعملون جاهدين على فهمها. وقبل الاجتياح المغولي، كان بالامكان التعرف، الى حد ما، على مراكز نسج مختلفة بموجب الطابع المحدد لمنتجاتها، سواء بحسب التفاصيل التقنية لعملية النسج او اسلوب زخرفتها. ولكن الحكام المغول استقدموا حرفيين من مختلف المناطق ـ ايران والصين على سبيل المثال ـ للعمل جنباً الى جنب في نفس المشغل. وتصميم هذا الرداء هو نموذج مثالي على امتزاج للأساليب فيه الطيور المنفذة بأسلوب ايراني داخل جامات وأيضاً التنانين بالأسلوب الصيني على أرضية من لفائف ازهار عود الصليب.

ان هذا الطقم من اللوحات المنسجمة، الذي من شبه المؤكد انه صنع خصيصاً كجزء من الزينة الداخلية لخيمة فخمة، يشير الى الجودة العالية التي وصل اليها النسيج تحت رعاية المغول وامتزاج الأساليب الأصلية الذي أحدثته.



حرير "اللمباس" منسوج بخيوط ذهبية
آسيا الوسطى، اواخر القرن السابع الهجري/أواخر القرن الثالث عشر الميلادي
ست لوحات (لوح واحد مقطوع عمودياً):
٢٣٤ سم x ١٢٢ سم، ٢٢٣ سم x ١٢٣ سم،
٢٢٤ سم x ١٢٣ سم، ٢٢٥ سم x ١٢٢ سم،
٢٢٢ سم x ٦٧,٥ سم، ٢٢٣ سم x ٥٤ سم،
٢٢٣ سم x ٦,٥ سم.
رقم السجل: TE.40.00













٢٠ مُثمَن مَركزي و"رقعة شِطْرَنج"

شهدت ايران في الخمسمائة عام الأخيرة تاريخاً معقداً ومضطرباً، مما نتج عنه اندثار معظم الوثائق الرسمية المدونة وضياع الآثار المادية التي تعود الى القرون المبكرة. ولم يكن حظ المنسوجات أفضل، نظراً لسهولة تلفها، وكانت النتيجة اننا نعرف القليل عن أنماط السجاجيد والمنسوجات التي أُنتجت في القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي. غير ان هنالك دلائل وافرة من التصاوير الفارسية والمصادر التاريخية المدونة تشير الى ان انتاج السجّاد والمنسوجات الثمينة تم بكميات كبيرة في تلك الفترة، وهذا ما يفسر الاهتمام الكبير الذي أُحيط به ظهور هذه السجادة غير المعروفة سابقاً والتي يعود تاريخها الى القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي.

وبر هذه السجادة مَنسُوج بالحرير والتصميمات الصغيرة المتكررة الى ما لا نهاية بالأرضية مستمدة من منسوجات الحرير الصينية التي ترجع الى القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي. ويتوسط المساحة المركزية للسجادة مثمّن كبير في داخله تصميم شُعاعي مكوّن من اشكال حلزونية صغيرة. ونجد تصاميم مشابهة على سجاجيد تركية من القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي، وقد افترض كثيراً عن غير علم دقيق انها نُسخت من نموذج أقدم. والسؤال المطروح هو: أين نُسجت هذه السجاجيد؟ ولم يكن معروفاً الى الآن ان السجاجيد ذوات المثمّن هي ايضاً تقليد فارسي، حيث يظهر في تصاوير المدرسة الجلاردية التي تعود الى القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي في غرب ايران، وهو باق في عدد قليل من سجاجيد القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي المجهولة المصدر التي هي غالباً فارسية[٢٨]. ويبدو ان هذه القطعة هي أقدم نموذج باقٍ لذلك التقليد. وهنالك سمة أخرى لهذه السجادة توحي بمصدر فارسي او من آسيا الوسطى (عدا عن كونها نسجاً فارسياً نموذجياً) وهي الطريقة التي يميل فيها تصميم الحاشية ٤٥ درجة في كل زاوية، ويعتبر هذا عنصراً ماثلاً في السجاجيد التي صُورت في التصاوير الفارسية ولكنه نادر جداً في السجاجيد التركية الباقية.

وقد أثار وجود ستة عشر مربعاً صغيراً مرتبة على هيئة رقعة شطرنج العديد من الفرضيات. فتصوير الأشخاص وهم يلعبون الشطرنج نجده في التصاوير الفارسية ومن المؤكد ان هذا العنصر على السجادة قد صُمم لهذا الغرض. ولم يتم حتى الآن اقتراح أي تفسير أفضل من ذلك.



حرير ذو وبر على أساس من القطن
آسيا الوسطى، القرن الثامن او التاسع الهجري/الرابع عشر أو الخامس عشر الميلادي
المقاييس ٣٧١ سم X ١٦٢,٥ سم، كامل
رقم السجل: CA.19.97

Aga-Oglu, Mehmet, *Safawid Rugs and Textiles: The Collection of the Shrine of Imam 'Ali at Al-Najaf*, Columbia University Press, New York, 1941.

Allsen, Thomas, *Commodity and Exchange in the Mongol Empire: A Cultural History of Islamic Textiles*, Cambridge University Press, 1997.

Atasoy, Nurhan, Walter B. Denny, Louise W. Mackie and Hülya Tezcan, *Ipek. The Crescent and the Rose: Imperial Ottoman Silks and Velvets*, London, 2001.

Atıl, Esin, *The Age of Suleyman the Magnificent*, exhibition catalogue, National Gallery of Art, Washington DC, Art Institute of Chicago and Metropolitan Museum of Art, New York, Harry N. Abrams, New York, 1987.

Barthold, V.V., *Four Studies on the History of Central Asia, vol. 2, Ulugh-beg*, translated by V. Minorsky, Brill, Leiden, 1958.

Bencard, Mogens, 'Persian Textiles at Gottorp', in Carol Bier, *The Persian Velvets at Rosenborg*, pp. 64–75, Copenhagen, 1995.

Bennett, Ian, *Rugs and Carpets of the World*, Ferndale Editions, Feltham, 1978.

Betts, A., K. van der Berg, A. de Jong, C. McClintock and M. van Stryndonck, 'Early Cotton in North Africa', in *Journal of Archaeological Science*, 21, pp. 489–99, 1994.

Bier, Carol (ed.), *Woven from the Soul, Spun from the Heart: Textile Arts of Safavid and Qajar Iran 16th–19th Centuries*, exhibition catalogue, Textile Museum, Washington DC, 1987.

Bretschneider, E., *Mediæval Researches from Eastern Asiatic Sources*, London, 1888 (reprint 1967).

Burnham, Harold B., *Chinese Velvets, a Technical Study*, Occasional Paper 2, Art and Archaeology Division, Royal Ontario Museum, Toronto, 1959.

Christie's, New York, *Fine Oriental Rugs and Carpets*, auction catalogue, 27 May 1987.

Christie's, New York, *Fine Oriental Rugs and Carpets*, auction catalogue, 7 April 1990.

Christie's, London, *The Collection of the Barons Nathaniel and Albert von Rothschild, London*, auction catalogue, 8 July 1999.

Cohen, Steven J., 'A Group of Early Silks', in *The Woven Silks of India*, edited by Jasleen Dhamija, pp. 19–36, Bombay, 1995.

Curatola, Giovanni (ed.), *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia*, exhibition catalogue, Palazzo Ducale, Venice, Silvana, Milan, 1993.

Desrosiers, Sophie, 'Sur l'origine d'un tissu qui a participé à la fortune de Venise: le velours de soie', in *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento*, edited by Luca Molà, Reinhold Mueller and Claudio Zanier, pp. 35–61, Marsilio, Venice, 2000.

Dickson, Martin B., and Stuart C. Welch, *The Houghton Shahnameh*, 2 vols, Harvard University Press, Cambridge and London, 1981.

Dodds, Dennis R., and Murray L. Eiland (eds), *Oriental Rugs from Atlantic Collections*, catalogue of the exhibitions of the Eighth International Conference on Oriental Carpets, Philadelphia, 1996.

Dodds, Jerrilyn D., *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, New York, 1992.

Durul, Yusuf, and Oktay Aslanapa, *Selçuklu Halıları*, Istanbul(?), [n.d.].

Erdmann, Kurt, 'Ein persischer Wirkteppich der Safawidenzeit', in *Pantheon*, XXI, pp. 62–6, 1938.

Erdmann, Kurt, 'Die kleinen Seidenteppiche Kaschans', in *Pantheon*, XIX, pp. 159–63, 1961.

Erdmann, Kurt, *Siebenhundert Jahre Orientteppiche: Zu seiner Geschichte und Erforschung*, Herford, 1966.

المغول: اسم لدولتين، الأولى في آسيا الوسطى، أسسها جنكيز خان ووزعها بين أبنائه. الثانية، في الهند ودامت من عام ٩٣٣هـ/١٥٢٦م - ١٢٧٥هـ/١٨٥٨م). أسسها بابر من أحفاد تيمورلنك. حكمها ١٩ امبراطوراً اشتهر منهم الستة الأول (حكموا حتى عام ١١١٩هـ/١٧٠٧م) وهم «مغول الهند العظماء»: بابر، همايون، اكبر، جهانكير، شاهجهان، اورنك زيب.

ميرزا علي: رسّام ايراني شهير عمل في البلاط الصفوي، في الفترة ما بين عام ٩٣٧هـ/١٥٣٠م - ٩٦٨هـ/١٥٦٠م، في خدمة الشاه طهماسب وابن أخيه سلطان ابراهيم ميرزا. انشأ مدرسة التصوير الفارسي الهندي.

النصريون: بنو نصر او بنو الأحمر. وهم آخر سلالة اسلامية حكمت في الاندلس (٦٢٧هـ/١٢٣٨م - ٨٩٧ هـ/١٤٩٢م) وقضى عليها «الملوك الكاثوليك» فرديناند وايزابيلا. أسسها محمد بن يوسف بن نصر المعروف بابن الأحمر. جعلوا غرناطة عاصمة لهم وشيدوا قصر الحمراء. ازدهرت الحضارة في أيامهم وقاموا برعاية الفنون التي شهدت انبعاثاً مجدداً.

نسيج مركب: مصطلح تقني يصف نسجاً تقسم فيه كل من السادة أو اللحمة الى اكثر من سلسلة واحدة، سلسلة واحدة تظهر على الوجه والأخريات على الجهة الخلفية.

«نقشة»: نموذج كبير لجميع الخيوط المستخدمة في حياكة تصميم ما. يتم اعداده بعيداً عن النول، ومن ثم يربط بالنول لكي يرشد النساجين في عملية النسج. ويتطلب استخدام «النقشة» شخصاً آخر يعمل بالتعاون الكامل مع النسّاج.

نَقشبَند: حرفي ماهر يصنع «النقشة».

هُمايون: امبراطور المغول في الهند (حكم من عام ٩٣٧هـ/١٥٣٠م - ٩٦٤هـ/١٥٥٦م) ابن بابر مؤسس السلالة المغولية في الهند. ما لبث ان خلف والده حتى هُزم في الحرب مع الأفغان، فلجأ الى بلاط الشاه الايراني طهماسب الذي مده بجيش قوي ساعده على استعادة حكمه عام ٩٦٣هـ/١٥٥٥م. توفي في العام التالي وخلفه ابنه اكبر.

سلالة تانغ: السلالة الصينية الثالثة عشرة. حكمت الصين بين عام ٦١٨ - ٩٠٦م. احدثت نهضة في الآداب والفنون.

سلالة جين: سلالة من أصل منشوري حمت شمال الصين من ٥٠٩هـ/١١١٥م - ٦٣٢هـ/١٢٣٤م.

شاه عباس الأول: شاه ايران الصفوي حكم من عام ٩٩٦هـ/١٥٨٧م - ١٠٣٩هـ/١٦٢٩م. اشتهر بادارته الحكيمة ورعايته للعمارة والفنون وتشجيع العلاقات التجارية مع جيرانه، وخصوصاً مع اوروبا.

الصفويون: سلالة حكمت ايران من عام ٩٠٧هـ/١٥٠١م. ١١٣٥هـ/١٧٢٢م. وطريقة صوفية نشأت في اردبيل بشمال غرب ايران، تنتسب الى الشيخ صفي الدين الاردنبيلي، وعنه اخذت هذه السلالة اسمها. اسماعيل الأول هو مؤسس الدولة الصفوية وقد اتخذ تبريز عاصمة له وأعلن الشيعة مذهباً للدولة. هُزم على يد العثمانيين في جالدران. نقل طهماسب الأول العاصمة الى قزوين عام ٩٦٣هـ/١٥٥٥م بعد سقوط تبريز بيد العثمانيين، ثم عاد عباس الأول الكبير لينقلها الى أصفهان عام ١٠٠٠هـ/١٥٩٣م.

طهماسب: شاه ايران الصفوي حكم من عام ٩٣١هـ/١٥٢٤م. ٩٨٤هـ/١٥٧٦م. تغلّب عليه العثمانيون واحتلوا بغداد وتبريز عام ٩٤١هـ/١٥٣٤م. وعقد الصلح معهم عام ٩٦٢هـ/١٥٥٤م. اشتهر برعايته الفنون في شبابه، ولكنه فقد اهتمامه بها فيما بعد مما أدى الى تشتيت الفنانين والحرفيين الذين عملوا في بلاطه.

طوب قابي سراي: قصر السلاطين العثمانيين خلال معظم الحكم العثماني بعد انتقال العاصمة من بورصة الى استانبول عام ٨٥٧هـ/١٤٥٣م.

القَزَازة: انتاج الحرير الخام بتربية دود القز.

قماش ذهبي: نسيج من حرير منسوط بخيوط من الذهب استهواه ابناء الطبقة الارستقراطية المغولية.

قماش مزدوج: نسيج ذو سداة من سلسلتين حيث يتم حياكة نسيجين في آن واحد، الأول يصبح وجه النسيج والآخر بطانته، ويمكن تبديل موضع السداة (اما على الوجه او من الخلف) حسب ما يتطلبه التصميم.

كليم ذو سداة مشتركة: خيوط اللحمة التي تُشكل التصميم لا يتم مدّها على عرض القماش وانما تلف داخل مساحة صغيرة لتشكل عقدة من اللون. وللحيلولة دون حدوث فجوة بين العُقَد المتجاورة المختلفة الألوان تُلف تلك العقد حول نفس خيط السداة.

كليم مشقوق: انظر المصطلح السابق. يتم ربط خيوط اللّحمة للعقد الملونة المتجاورة حول خيوط السداة مما يؤدي الى حدوث فجوة او شق بينها. هذا النسيج يسهل نسجه ولكنه لا يعادل قوة الكليم ذي السداة المشتركة.

مُخمل مُفرَغ: نسيج ذو وَبَر تكوّن بواسطة عُقد من خيوط السداة مرفوعة عن ارضية النسيج من خلال ادخال قضبان او اسلاك. واذا تم سحب القضبان دون قطعها تتكون العقد، هذا هو المخمل غير المقطوع. وعندما يتم قطع العقد يتشكل وبر مخملي يسمى بالمخمل المقطوع. واذا ما تم الابقاء على مناطق دون وبر، فان النسيج عندئذٍ يسمى بالمخمل المفرّغ.

سَدَاة: ما مُدّ من خيوط النسيج طولاً على النول قبل عملية النسج.

لُحمة: ما نُسِجَ عرضاً من خيوط النسيج، وهو خلاف السداة.

ليلى والمجنون: من أشهر قصص الحب في العالم الاسلامي، ألّفها الشاعر الفارسي نظامي. وهي مستمدة من اسطورة مجنون ليلى الشهيرة، وهي عبارة عن قصة حب غرامية بين قيس بن الملوح العامري (توفي عام ٦٨هـ/٦٨٨م)، وهو شاعر غزل من أهل نجد، وابنة عمه ليلى العامرية التي رفض أهلها ان يزوجوها به فهام على وجهه يتغنى بحبه العُذري.

معجم المصطلحات

ابراهيم ميرزا: هو سلطان ابراهيم ميرزا، أحد أمراء العائلة المالكة الصفوية في ايران، ابن أخ الشاه طهماسب، اشتهر برعايته للفنون حينما فَقَدَ عمه الشاه الاهتمام برعاية الأعمال الفنية.

رابسك: مصطلح يعبّر عن الزخارف التي يتميّز بها الفن الاسلامي في مختلف البقاع والعصور، وهو يقوم على اختصار خطوط التزيين النباتية المؤلفة من براعم وأوراق متنوعة ومتشابكة ولفائف مورقة متكررة لا بداية ولا نهاية لها. وكثيراً ما اجتمعت الزخارف النباتية مع الهندسية وأُخذت الكتابة وتصاوير الطيور والحيوانات والمخلوقات الخرافية لتؤلف تشكيلات زخرفية متناغمة.

سلوب الأزهار الأربع: أسلوب زخرفي في الفن العثماني، ابتكره كارا محمد شلبي (ويلقب ايضاً باسم كارا ميمي) حوالي عام ٩٤٧هـ/١٥٤٠م. تميّز باستخدام أربعة انواع من الأزهار الطبيعية.

لأطلس: أو الساتان. نسيج حريري صقيل ولامع

لإلخانيون ـ جمع الإلخان ـ وهو لقب ديبلوماسي معناه «الخان التابع» أُطلق على هولاكو. وهم سلالة مغولية ومؤسسهاا هولاكو ووحدت بلاد فارس تحت حكمها (٦٥٤هـ/١٢٥٦م ـ ٧٣٦هـ/١٣٣٥م). اشتهر منها: أباقا، أرغون، غازان، أُلجايتو، آخرهم أبو سعيد، حيث انقرضت بموته السلالة وقامت على انقاضها سلالات تقاسمت البلاد، منها: الجلائريون في بغداد والمظفرون في فارس الى أن أعاد تيمورلنك توحيدها. ازدهرت في عهدها العمارة والفنون.

لغ بك «الأمير الأكبر»، وهو أحد أحفاد تيمورلنك، حكم سمرقند من عام ٨١٢هـ/١٤٠٩م الى ٨٥٣هـ/١٤٤٩م.

جهانكير ابن اكبر، والامبراطور الرابع للسلالة المغولية في الهند (حكم من عام ١٠١٤هـ/١٦٠٥م ـ ١٠٣٧هـ/١٦٢٧م). اتبع سياسة والده في لتسامح الديني. اشتهر برعاية الفنون. خلفه ابنه شاه جهان.

جنكيز خان فاتح شهير (٥٦٣هـ/١١٦٧م ـ ٦٢٥هـ/١٢٢٧م)، أسس الامبراطورية المغولية التي امتدت على مساحة شاسعة من بولندا ورومانيا في الغرب الى الصين وكوريا ومنشوريا في الشرق. وحكم ابناؤه وأحفاده، منهم باتوخان، وهولاكو وتيمورلنك، اجزاء كبيرة من امبراطوريته بعد وفاته.

الحمراء: قصر شيده ملوك بنو نصر (أو بنو الأحمر) في غرناطة بالأندلس. سُمي على اسم محمد بن الأحمر الذي بدأ بانشاء القصر عام ٦٧٢هـ/١٢٧٣م، واضاف عليه وزيّنه خلفاؤه. تعتبر قاعاته، ومنها بهو الأُسُود والنافورة تحفاً رائعة ونموذجاً لجمال العمارة الاسلامية في الأندلس. وهذا القصر يُعد من أبدع القصور الباقية في العالم الاسلامي اجمع.

رضا عباسي: فنان ايراني مبدع، عمل في اصفهان في الفترة ما بين عام ٩٨٨هـ/١٥٨٠م الى ١٠٤٥هـ/١٦٣٥م. اشتهر برسوماته وتصاويره البارعة للرجال والنساء.

الساسانيون: سلالة فارسية قامت على انقاض الفرثيين ودام حكمها من عام ٢٢٦ إلى ٦٥١م. كانت عاصمتها المدائن. أسسها اردشير الأول، ومن ملوكها شابور الأول، وبهرم الخامس وكسرى الأول والثاني. غزت جيوشها ارمينيا وسوريا ومصر، حاربها الروم البيزنطيون. قضى الفتح العربي عليها عام ٣٠هـ/٦٥١م.

الساميت: نوع من قماش الحرير المزركش ذي سداة في سلسلتين تزخرفها لحمات مختلفة الألوان في سلسلتين او اكثر. نُسِجَ هذا القماش النفيس في بلاد فارس الساسانية والامبراطورية البيزنطية قبل اكتشاف قماش اللمباس.

السكيتيون: هم من القبائل الرحّل الذين استقروا في السهوب الواقعة الى الغرب من نهر الفولجا والى الشمال من البحر الأسود (اوكرانيا اليوم) في القرن ٢ هـ/٨م. اشتهروا بفنونهم، ولا سيما صناعة المجوهرات النفيسة. في مدافنهم التي تعود الى حوالي ٦٠٠ ـ ١٠٠ قبل الميلاد، تم العثور علي كميات كبيرة من الذهب، بما في ذلك دبابيس زينية خُيّطت على ملابس الموتي الخارجية.

نسجه بدقة متناهية بأسلوب الفسيفساء او البلاط الفارسي الذي يعود الى القرن ٩ هـ/١٥م او القرن ١٠ هـ/١٦م، هو الآن في:

Khalili Collection, TXT189

وهو يحتوي على حواشي تقليدية ولكنه يحتوي على نظام ألوان مختلف تماماً. انظر:

Christie's, 1987, lot 70, and Piotrovsky and vrieze, 1999, p. 134,

وهناك يُلفت مايكل روجرز الانتباه الى النموذج الرابع الموجود في:

Bayerisches armeemuseum in Ingolstadt (A.1855)

الذي لم أره قط. والنسيج من مجموعة الخليلي، الذي يتّسم بطابع فارسي على الاطلاق (على الرغم من وجود ازهار التوليب)، يعتبر كليماً مشقوقاً، هذا ليس ممكناً ولكنني لم أفحصه شخصياً. هذا النموذج يتوافق جيداً. اكثر من كليم ليلى والمجنون. مع السياق الثقافي السائد ومن المحتمل ان يضيف حلقة بين الكليم الألخاني الوحيد امتبقي الى يومنا هذا (أنظر: see Folsach, 1996) وبُسط الكليم الصفوية ذوات الجودة الملكية، كالنموذج في الكتالوج، رقم ١١

٣٥ Curatola, 1993, p. 431

٣٦ وحول الأنسجة المخملية المؤرخة الى زمن الشاه صافي الموجودة في روزنبورغ، انظر:

Bencard, 1995

وتضع الدلائل المتوفرة تاريخها حوالي عام ١٠٤٦هـ/١٦٣٦م، موضع الاحتمال. ان وصول رسالة ديبلوماسية مرفقة بحقيبة مخملية ذات تصميم مشابه لنسيج مخملي في روزنبورغ عام ١١٠٣هـ/١٦٩١م تثير بعض الصعاب.

Folsach, 1993, pp. 38–9

يقترح ان المنسوجات التي تحمل نفس التصميم قد أُنتجت منذ اكثر من خمسين عاماً.

٣٧ Cohen, 1995

٣٨ انني أشير الى السجّاد المسمى «شبه المملوكي»، وهو اصطلاح من شأنه ان يصبح دارجاً. وفي احدى النشرات القادمة سوف أقترح تقييماً مجدداً، بعكس التفكير السائد، مفاده ان هذه السجاجيد تنتمي الى تراث فارسي أقدم من السجّاد المملوكي، وان هذا الانتاج هو الذي وفّر مصدر ايحاء لمفردات الزخرفة التي تظهر على السجّاد المملوكي بدل العكس من ذلك.

الهوامش:

١ تم العثور في الأردن على بقايا من قماش قطني يعود الى تاريخ أقدم، ٣٠٠٠ ـ ٤٤٠٠ عام قبل الميلاد، من المرجح انها احضرت من مكان آخر. أنظر: Behs,1994

٢ شجرة القطن قد قُطفت في النوبة والسودان في زمن الفراعنة ولكنه ليس واضحاً فيما اذا كانت النبتة أصيلة في افريقيا.

٣ Zhao, 1999, pp. 38–9.

٤ Wild, 1984; Granger-Taylor, 1987.

٥ هذا التاريخ هو تقريب. وتُفيد اسطورة محلية أن أميرة صينية قد أدخلت القزازة الى المنطقة حوالي القرن الخامس الميلادي.

٦ Procopius, *Gothic War*, 4/7.

٧ Allsen, 1997; Wardwell, 1989; Watt and Wardwell, 1997.

٨ هذه السجاجيد ينبغي اعادة نَسْبُها الى القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي. وتصاميمها غير موثقة بما فيه الكفاية لدى Durul and Aslanapa, [n.d.].

٩ السجاجيد السبانية التي تنتمي الى النمط الذي أشير اليه تدعى سجاجيد «الاميرال» او «النبالة»، انظر على سبيل المثال: Mackie, 1997

١٠ Atasoy, 2001, p. 161 مع ملاحظات اضافية.

١١ انظر الحاشية رقم ٣٥

١٢ Lopez, 1945; Inalcık, 1974.

١٣ Inalcık, 1973, p. 124; Woods, 1976, p. 149; also Inalcık, 1974, pp. 211–18.

١٤ Mackie, 1973, cat. 13, p. 25 and illustration p. 55, inventory number not given.

١٥ Atasoy, 2001, p. 255.

١٦ Aga-Oglu, 1941, p. 39 and pl. 23 يتضح من الصورة ان هذا هو كليم ذو سداة مشتركة.

١٧ Bier, 1987, p. 232 ان نسب هذا الكليم على انه عثماني استناداً الى وجود ازهار التوليب عليه من شأنه ان يقوض دعائم البحث العلمي. انظر ايضاً الحاشية رقم ٣٤.

١٨ لقد وصل اول سفير لتيمورلنك الى العاصمة الصينية عام ٧٨٩هـ/١٣٩٢م وعام ٧٩٦هـ/١٣٨٧م، وأرسل تيمورلنك هدايا عام ٧٩٥ه/١٣٩٢م وعام ٧٩٦هـ/١٣٩٣م ووصلت سفارة الى نانجينغ عام ٧٩٧هـ/١٣٩٤م. وقد أرسل مبعوث صيني الى سمرقند عام ٧٩٨هـ/١٣٩٥م، في عام ٨٠٦هـ/١٤٠٣م، حينما اعتلى يونغل العرش، لم يعد المبعوث، لهذا فقد ارسل مبعوث آخر. وتوفي تيمورلنك عام ٨٠٨ هـ/١٤٠٥م عندما كان يُعد العدة لاجتياح الصين. وفي نهاية المطاف عاد المبعوث الصيني عام ٨١٠هـ/١٤٠٧م. حيث احتجز من قبل تيمور لنك اثناء تحضيراته للحرب. وجرى تبادل آخر عندما وصلت سفارات صينية الى هراة في الأعوام ٨١٥ هـ/١٤١٢م و٨٢٠هـ/١٤١٧م، و٨٢٢هـ/١٤١٩. من أهمها السفارة التبادلية التي ضمت خمسمائة شخص انطلقت من هراة عام ٨٢٢هـ/١٤١٩م وكان فيها الفنان غياث الدين النقّاش. وعاد غياث الدين عام هـ/١٤٢٢م ووصفه لهذه الرحلة قد بقي الى يومنا هذا. انظر: Bretschneider, 1888, pp. 256–66, and Thackston, 2001, pp. 53–67.

١٩ Dodds, 1992, pp. 33–9.

٢٠ May, 1957, pp. 185–8, and figs 116–18.

٢١ Geijer, 1951, nos 37, 38.

٢٢ Atıl, 1987, p. 59, fig. 18a e.h.2851. يصوّر الغلاف الداخلي لـ ـ E.H.2851

٢٣ Burnham, 1959

٢٤ Monnas, 1993; Desrosiers, 2000; Sonday, 1999–2000

٢٥ Öz, 1950, p. 53; Atasoy, 2001, p. 196

٢٦ ليس تيمورلنك وحده الذي استخدم عنصر النقاط الثلاثية في ختمه، كما يشير الى ذلك: Barthold [Minorsky], 1958 وانما أُلُغ بك، حفيد تيمورلنك، استخدم هذا العنصر ايضاً على عمِلَته.

٢٧ Neumann, [1993], p. 52.

٢٨ Dickson and Welch, 1981, vol. 1, p. 141.

٢٩ Simpson, 1997, pp. 312–13.

٣٠ Reath and Sachs, 1937, pl. 43.

٣١ Reath and Sachs, 1937, p. 32.

٣٢ Errera, 1927, p. 95 تورد نسيجاً غير كامل ذي اسلوب قريب فيما يتعلق بفن الخط. وهي تقترح تاريخاً أقدم (القرن ٨ هـ/١٤م الى القرن ٩ هـ/١٥م) ولكن دون مصدره. وهنالك نموذج آخر في: Nasser D. Khalili Collection, see Piotrovsky and Vrieze, 1999, p. 210 وهناك يشير مايكل روجرز الى القطعة المؤرخة في ليون. انظر ايضاً الملاحظات حول قطعة فيها بعض الشبه مؤرخة الى عام ١١٥٤هـ/٤٠ ـ ١٧٤١م: Folsach, 1993, p. 28

٣٣ Pope and Ackerman, 1938-9, pl. 1092 وعُلِمَ انه موجود في غاليري الفن بجامعة ييل.

٣٤ وثمة كليم ثالث، دون تصاوير لمخلوقات آدمية او حيوانية، تم

المصـــــادر والمنشـــــورات

١ . المنشورات: Rippon Boswell, 1999, lot 39

٢ . قطع من نفس النسيج

King and King, 1990, no. 39, p. 62; Abegg-Stiftung, Riggisberg,
no. 49, see Otavsky and Salim, 1995, pp. 248–9;
Galloway, 1994, no. 17

(يبدو ان هذا هو الزوج)

٣ . قطع من نفس النسيج

Hali, 33, March 1987, p. 92; Lefevre, 1978, lot 31; Spink, 1998, no. 14

٥ . قطع من نفس النسيج

David Collection, inv. no. 25/1962, see Folsach, 1993, p. 106;
Al-Sabah Collection, inv. no. lns11t, see Jenkins, 1983 p. 152

نماذج قريبة، انظر: Atıl, 1987, p. 222, fig. 154.

٦ . المنشورات:

Sotheby's, 1991a, lot 3; Herrmann, 1992, p. 30, pl. 10;
Sotheby's, 1997, lot 225

٧ . المنشورات: Sotheby's, 1998, lot 37

قطع اخرى من نفس النسيج:

Sarre and Martin, 1912, no. 2367; Tuchscherer and Vial, 1977, pl. 20.

٨ . المنشورات: Sarkisian, 1981; Sotheby's, 1991b, lot 87; McWilliams, 2003.

نماذج من نفس النسيج: Keir Collection, see Spuhler, 1978, pp. 182–3, 187;
Royal Ontario Museum, see Kahlenberg, 1973, pl. 22,
and London, 1976, pp. 16, 110, no. 83.

٩ . نفس النسيج: ضريح الامام علي في النجف، أنظر: Aga-Oglu, 1941, pl. xv.

١١ . المنشورات: Robinson, 1938; Erdmann, 1938; Sotheby's, 1976, lot 45;
Weltkunst, November 1976, p. 2073; Bennett, 1978, p. 86

١٢ . المنشورات: Christie's, 1990, lot 149; *Hali*, 51, June 1990, p. 187

١٣. المنشورات: Troll, 1951, p. 5, pl. 11; Erdmann, 1961; Erdmann, 1966, pl. 183;
Erdmann, 1970, p. 74, pl. 66; Heinz, 1970–1, fig. 8;
Schloss Halbturn, 1977, no. 45; Christie's, 1999, lot 190; *Hali*, 105,
July–August 1999, p. 148.

١٤ . المنشورات: *Apollo*, vol. 110, no. 8, June 1979, p. 236; Sotheby, 1979, lot 85;
Hali, vol. ii, no. 3, 1979, p. 255.

١٥ . قطعة من نفس النسيج: George and Marie Hecksher Collection,
see Dodds and Eiland, 1996, p. 259.

١٦ نفس النسيج او مشابه له:

AEDTA Collection, no. 3653, see Riboud, 1998, pp. 74–5

١٧ المنشورات: Orendi, 1904; Neugebauer and Orendi, 1922, p. 25, fig. 14; Orendi,
1930, fig. 894; Orendi, 1932, p. 16, fig. 885; *Tapis*, 1989, pp. 166–7

(مصوّر بشكل معكوس) وقطعة أخرى من نفس السجّادة:

Al-Sabah Collection, Kuwait National Museum, inv. no. lns15r,
see Eskenazi, 1982, pp. 48, 49, 60 and 95, and Jenkins, 1983, p. 145.

ويتضح من الصور القديمة ان القطع التي وصلت الينا من الدوحة والكويت قد جُمّعَت في الأصل ولكن تمّ تقطيعها قبل عام ١٩٨٢ .

١٩ . من نفس الطقم: David Collection, Copenhagen, inv. no. 40/1997, see Folsach, 2001
no. 641, and Komaroff and Carboni, 2002, pp. 45 and 261.

٢٠ . المنشورات: *Hali*, 89, 1996, p. 137; Whyld, 1996; Grube, 1997, p. 22, fig. 26;
Hali, 100, 1998, p. 81.







Erdmann, Kurt, *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*, edited by Hanna Erdmann, translated by May H. Beattie and Hildegard Herzog, Faber and Faber, London, 1970.

Errera, Isabelle, *Catalogue d'étoffes anciennes et modernes*, third edition, Brussels, 1927.

Eskenazi, *Il tappeto orientale dal XV al XVIII secolo*, exhibiton catalogue, Eskenazi, Milan, 1982.

Folsach, Kjeld von, 'Pax Mongolica: An Ilkhanid Tapestry-Woven Roundel', in *Hali*, 85, pp. 80–7, 117, London, 1996.

Folsach, Kjeld von, *Art from the World of Islam in the David Collection*, Copenhagen, 2001.

Folsach, Kjeld von, and Anne-Marie Keblow Bernsted, *Woven Treasure – Textiles from the World of Islam*, The David Collection, Copenhagen, 1993.

Galloway, Francesca, *Indian Miniatures, Textile Art*, Francesca Galloway, London, 1994.

Geijer, Agnes, *Oriental Textiles in Sweden*, Rosenkilde and Bagger, Copenhagen, 1951.

Granger-Taylor, Hero, 'Two Silk Textiles from Rome and Some Thoughts on the Roman Silk Industry', in *Bulletin de Liaison du CIETA*, LXV, pp. 13–31, Paris, 1987.

Grube, Ernst J., 'The World is a Garden. The Decorative Arts of the Timurid Period', in *Hali Annual 4*, pp. 8–25, London, 1997.

Heinz, Dora, 'Die persischen Teppiche im Österreichischen Museum für angewandte Kunst', in *Bustan. Österreichische Zeitschrift für Kultur, Politik und Wirtschaft der islamischen Länder*, vol. 4, pp. 23–8, 1970–1.

Herrmann, Eberhart, *Asiatische Teppich- und Textilkunst, Band 4*, exhibition catalogue, Herrmann, Munich, 1992.

Inalcık, Halil, *The Ottoman Empire: The Classical Age 1300–1600*, translated by N. Itzkowitz and C. Imber, London, 1973.

Inalcık, Halil, 'Harir', in *Encyclopedia of Islam*, vol. III, edited by H.A. Gibbs and J.H. Kramers, pp. 211–18, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1974.

Jenkins, Marilyn, *Islamic Art in the Kuwait National Museum: The Al-Sabah Collection*, Sotheby, London, 1983.

Kahlenberg, Mary H., 'A Mughal Personage Velvet', in *Burlington Magazine*, CXV, pp. 721–3, 1973.

King, Monique, and Donald King, *European Textiles in the Keir Collection 400 BC to 1800 AD*, Faber and Faber, London, 1990.

Komaroff, Linda, and Stefano Carboni, *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia 1256–1353*, New York, 2002.

Lefevre and Partners, London, *Important Examples of Islamic Art*, auction catalogue, 6 October 1978.

Lopez, R.S., 'Silk Industry in the Byzantine Empire', in *Speculum*, vol. 20, no. 1, pp. 1–42, 1945.

Mackie, Louise, *The Splendor of Turkish Weaving: An Exhibition of Silks and Carpets of the 13th–18th Centuries*, 9 Nov 1973 to 24 Mar 1974, exhibition catalogue, Textile Museum, Washington DC, 1973.

Mackie, Louise, 'Two Remarkable Fifteenth Century Carpets', in *Textile Museum Journal*, vol. 4, no. 4, pp. 15–32, Washington DC, 1977.

McWilliams, Mary A., 'Three Figured Velvets from Safavid Iran', abridged from a lecture, in *Hadeeth ad-Dar*, vol. 14, pp. 22–7, 2003.

May, Florence Lewis, *Silk Textiles of Spain, Eighth to Fifteenth Century*, The Hispanic Society of America, New York, 1957.

Monnas, Lisa, 'Dress and Textiles in the St Louis Alterpiece: New Light on Simone Martini's Working Practice', in *Apollo*, pp. 167–74, London, March 1993.

Muthesuis, Anna, 'Constantinople and its Hinterland: Issues of Raw Silk Supply,' in *Studies in Byzantine and Islamic Silk Weaving*, pp. 315–35, London, 1995.

Neugebauer, Rudolf, and Julius Orendi, *Handbuch der orientalischen Teppichkunde*, Hiersmann, Leipzig, 1909 (reprint 1922).

Neumann, Reingard, 'Ottoman Fabrics in German Museums and Private Collections', in *A Wealth of Silk and Velvet*, exhibition catalogue, edited by Christian Erber, pp. 51–2, Temmen, Bremen, [1993].

Orendi, Julius, *Orientalische Teppiche: Sammlung Julius Orendi*, Vienna, 1904.

Orendi, Julius, *Das Gesamtwissen über antike und neue Teppiche des Orients*, 2 vols, Vienna, 1930.

Orendi, Julius, 'Das Gesamtwissen über antike und neue orientalische Teppiche', in *Die Teppiche-Börse*, no. 5, Vienna, 1932.

Otavsky, Karel, and Muhammad Abbas Muhammad Salim, *Mittelalterliche Textilien I*, Riggisberg, 1995.

Öz, Tahsin, *Turkish Textiles and Velvets, XIV–XVI Centuries*, Turkish Press, Broadcasting and Tourist Department, Ankara, 1950.

Piotrovsky, M.B., and J. Vrieze (eds), *Earthly Beauty – Heavenly Art: Art of Islam*, exhibition catalogue, Amsterdam, 1999.

Pope, Arthur Upham, and Phyllis Ackerman, *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, 6 vols, Oxford University Press, Oxford, 1938–9.

Reath, N., and E. Sachs, *Persian Textiles and their Technique from the Sixth to the Eighteenth Centuries*, Yale University Press, New Haven, 1937.

Riboud, Krishna (ed.), et al., *Samit & Lampas*, AEDTA, Paris, 1998.

Rippon Boswell & Co., Wiesbaden, *Auktion, Antike Teppiche, ...*, auction catalogue, 15 May 1999.

Robinson, Gertrude, 'An Unknown Sixteenth Century Persian Carpet', in *Burlington Magazine*, vol. LXXII, pp. 103–5, London, 1938.

Sarkisian, H. Medill, *Textiles of Eastern Persia and Central Asia 16th–20th Century*, University of Colorado Museum, 1981.

Sarre, Friedrich, and F.R. Martin, *Die Ausstellung von Meisterwerke Muhammedanischer Kunst in München*, 3 vols, Munich, 1912.

Schloss Halbturn, *Kunst des Islam*, exhibition catalogue, Vienna, 1977.

Simpson, Marianna Shreve, with contributions by Massumeh Farhad, *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: A Princely Manuscript from Sixteenth-Century Iran*, Yale University Press, New Haven and London, and Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington DC, 1997.

Sonday, Milton, 'A Group of Possibly Thirteenth Century Velvets with Gold Disks in Offset Rows', in *Textile Museum Journal*, 38 and 39, pp. 101–51, Washington DC, 1999–2000.

Sotheby Parke Bernet, Monaco, *Magnifique ensemble de meubles et objets d'art français, collection monsieur Akram Ojjeh*, auction catalogue, Monte Carlo, 25 to 26 June 1979.

Sotheby's, London, *Fine Islamic Rugs and Carpets*, auction catalogue, 19 November 1976.

Sotheby's, London, *European and Oriental Rugs and Textiles*, auction catalogue, 9 October 1991.

Sotheby's, New York, *Fine Oriental and European Carpets*, auction catalogue, 11 December 1991.

Sotheby's, London, *The Turkish Sale*, auction catalogue, 17 October 1997.

Sotheby's, London, *Fine Oriental and European Rugs and Carpets*, auction catalogue, 14 October 1998.

Spink, *Selvage to Selvage: Textiles from East to West*, exhibition catalogue, Spink, London, 1998.

Spuhler, Friedrich, *Islamic Carpets and Textiles in the Keir Collection*, London, 1978.

Tapis, présent de l'orient à l'occident, exhibition catalogue, Institut du Monde Arabe, Paris, text by Roland Gilles, et al., Paris, 1989.

Thackston, Wheeler, *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligrapher and Painters*, Leiden, 2001.

Troll, Siegfried, *Altorientalische Teppiche*, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vienna, 1951.

Tuchscherer, Jean-Michel, and Gabriel Vial, *Le Musée Historique des Tissus de Lyon*, Lyon, 1977.

Wardwell, Anne, '*Panni Tartarici*: Eastern Islamic Silks Woven with Gold and Silver', in *Islamic Art*, vol. III, pp. 95–173, Genoa and New York, 1989.

Watt, James C.Y., and Anne Wardwell, *When Silk Was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, exhibition catalogue, Cleveland Museum of Art and Metropolitan Museum of Art, New York, 1997.

Whyld, Ken, 'The Magic Carpet', in *Chess*, 61, no. 8, pp. 46–7, 1996.

Wild, John-Peter, 'Some Early Silk Finds in Northwest Europe', in *Textile Museum Journal*, vol. 23, pp. 17–23, Washington DC, 1984.

Woods, John E., *The Aqquyunlu, Clan, Confederation, Empire, A Study in 15th/9th Century Turko-Iranian Politics*, Bibliotheca Islamica, Minneapolis and Chicago, 1976.

Zhao, Feng, *Treasures in Silk*, Hong Kong, 1999.

كلمة شكر

أود أن أتقدم بجزيل الشكر الى عدد من الأشخاص الكرام في قطر الذين بفضل عملهم الدؤوب قد تمّ انجاز هذا المعرض والكتالوج، وأخصّ بالذكر كل من اوليڤر واتسون لقيامه بتنسيق المشرع، منى آل ساعي، أمينة مجموعة اسجّاد والمنسوجات في المتحف، بيسي وارد، منسقة الشؤون الدولية. كما أتقدم بخالص الشكر الى عدد من الأشخاص الكرام في المملكة المتحدة: جون تومسون لكتابته النص التفصيلي، ومحمود هواري على الترجمة الى العربية، وشيرين الحكيم ومحمود هواري على تحريرهما للكتالوج، لونجيڤيتي تكستايل كنوزرفيشن، لندن، لتحضير عدد كبير من المنسوجات لهذا المعرض، جمعية الفن الاسلامي، لندن، على المساعدة المتواصلة التي قدمتها. وبشكل خاص نيغت يوسف لقيامها بتحضير البرنامج التربوي، ربيكا فوت، مديرة الجمعية، تكستايل آرت، لندن، على قيامهم بادارة مشروع المعرض وتنظيم وانتاج هذا الكتالوج الرائع.

حسين ر. آل اسماعيل
مدير المتاحف والآثار
المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث

